

Suivi éditorial : Marie-Mérodie Delgado
Corrections : Catherine Garnier
Maquette : Farida Jeannet

© Nouveau Monde éditions
21, square Saint-Charles, 75012 Paris
ISBN : 978-2-36942-048-4
Dépôt légal : mars 2015
Imprimé en Italie par Rotolito Lombarda

CENSURE ET CINÉMA
DANS LA FRANCE
DES TRENTE GLORIEUSES

Frédéric Hervé

CENSURE ET CINÉMA
DANS LA FRANCE
DES TRENTE GLORIEUSES

NOUVEAU MONDE éditions

REMERCIEMENTS

Merci aux personnels du CNC qui m'ont accueilli et aidé depuis de nombreuses années, notamment Pierre Chaintreuil, secrétaire de l'actuelle Commission de classification des œuvres cinématographiques. Merci à Michèle Dardy-Cretin qui m'a donné accès à des entretiens inédits effectués dans le cadre du Comité d'histoire du ministère de la Culture. Merci à Corinne Guivarc'h, Georgeta Chainau, Pascal Legrand, les archivistes qui, à Bois-d'Arcy, ont eu à traiter mes incessantes demandes de dossiers, ainsi qu'à Daniel Brémaud, projectionniste aux Archives du film.

Merci aux témoins qui ont bien voulu me confier leurs souvenirs : Robert Touzery (aujourd'hui disparu), Aline Ripert (également décédée), Henri Dolbois, Jean d'Ormesson, Vera Belmont, Françoise Castro, José Bénazéraf, Bertrand Blier, Macha Méril, Denis Huisman, Jeanne Barbariche, Bruno Chéramy et Jean-François Théry.

Ce livre est tiré d'une thèse de doctorat d'histoire, « Les enfants du cinématographe et d'Anastasie : la censure cinématographique et la jeunesse (1945-1975) », soutenue le 30 mars 2012 devant un jury composé de M^{me} Sylvie Lindeperg et MM. Antoine de Baecque, Christian Delage, Pascal Ory et présidé par M. Laurent Véray. Je les remercie de leurs conseils, remarques et suggestions.

Je tiens à remercier particulièrement Pascal Ory, mon directeur de recherche, pour sa patience, ses conseils avisés et son soutien indéfectible tout au long de ce long travail de recherche. Je remercie enfin les amis qui ont bien voulu procéder aux relectures. Un immense merci, enfin, à Claire, Yoann, Marion et Maxime pour le temps accordé.

CONVENTIONS

Les films cités dans le corps du texte sont toujours mentionnés sous le titre que porte leur dossier de censure consultable au CNC. Lors de la première mention du film, une note de bas de page indique le titre original s'il est différent du titre mentionné, le réalisateur, la nationalité du film s'il n'est pas français, l'année de production et, enfin, les restrictions imposées par la Commission de contrôle des films. Si un vote a eu lieu, son résultat est mentionné.

Les nombreuses citations des avis de censure ne donnent lieu à aucune note puisque l'ensemble des informations relatives à cet avis sont portées dans la note correspondant au film. Il en est de même pour le rapport de sous-commission lorsque le film obtient un visa en « procédure simplifiée » (désormais PS), c'est-à-dire sans passer devant la commission plénière. En effet, dans ce cas, le rapport de sous-commission tient lieu d'avis de censure. Sauf mention contraire, les documents cités proviennent du dossier de censure du film correspondant.

Lorsque les signatures des courriers des producteurs ou distributeurs se sont révélées illisibles, nous avons cité la société. Lorsque le problème se pose pour les signataires des procès-verbaux de sous-commission, nous citons leurs ministères de rattachement.

PRÉFACE

Voici enfin le vrai travail scientifique, à la fois d'analyse et de synthèse, sur la censure du cinéma en France au long des « Trente Glorieuses ». Une période qui, vue sous cet angle, aura été, de manière surprenante pour ses contemporains, ces fameux baby-boomers prompts à en enjoliver les traits, la dernière où dans ce pays la censure en question aura exercé pleinement son rôle. Cet ouvrage est fondé, on s'en rendra vite compte, sur une considérable mobilisation d'archives. Il faut savoir, par exemple, qu'il était, il y a encore quelques années, impossible au chercheur de consulter les dossiers de la Commission de contrôle de manière globale – par exemple année par année : on ne vous communiquait que les dossiers des films dont vous aviez le titre ; les choses se sont à peine améliorées depuis. Un cercle vicieux dont l'auteur nous explique par quel « sésame archivistique » il a pu le briser. Les dossiers des films censurés sont eux-mêmes parfois – voire, en début de période, souvent – vides de toute motivation, signe typique d'une situation d'arbitraire assumée. La Commission de contrôle – en fait, en bon droit, Commission de censure puisque sans son visa d'exploitation aucun film ne peut être distribué en salle – a commencé à baisser la garde quand elle s'est trouvée contrainte de mettre le doigt dans l'engrenage de l'exposé des motifs. Ce point est remarquable et c'est cette recherche, qui fut d'abord une thèse de doctorat, qui a permis de l'éclairer, comme beaucoup d'autres.

Si la composition de la Commission et son évolution – complexe –, question évidemment traitée dans la thèse, n'a pas été retenue ici, c'est pour mieux concentrer le regard du lecteur sur son fonctionnement, ce travail quotidien, systématique et méticuleux d'interposition entre l'émetteur – ici le producteur est, significativement, en première ligne

– et le public auquel l'œuvre est destinée et qu'on entend bien protéger contre lui-même, si grande est la faiblesse humaine. Frédéric Hervé offre à un public de cinéphiles une étude remplie de faits et de chiffres précis – comme en témoigne, par exemple, la notion de « rendement censorial » – là où régnaient trop souvent l'approximation voire la légende. Sa relecture de la fameuse affaire de *La Religieuse* éclaire celle-ci d'un jour nouveau. Mais il ne se contente pas de cette mise en lumière, déjà en soi fort utile ; il ose avancer un vrai schéma interprétatif qui, on en prend le pari, servira longtemps de référence. Ainsi de sa périodisation (en trois temps, sur deux niveaux), ainsi de sa taxinomie en dix-huit motifs de censure – où l'on voit que la politique, du moins au sens restreint que les analystes lui donnent généralement –, est minoritaire, ce qui, au reste, n'a rien d'étonnant, le milieu cinématographique – producteurs et artistes confondus – n'ayant aucun projet politique très clair, parfois un projet artistique mais toujours un projet économique (l'histoire de l'art se pré-occupe surtout des exceptions).

Du coup, l'artiste, dès lors qu'il est traduit par le producteur, est rarement le chevalier blanc que la religion culturelle veut voir en lui. Ladite religion se focalise, logiquement, sur les cas de censure intégrale. Ils sont rares et, pour les films de production française, rarissimes. Ne serait-ce que pour des raisons économiques, la règle pour un film censuré n'est pas l'interdiction mais l'autorisation, moyennant coupures et remontages. En d'autres termes – utilisés par Frédéric Hervé lui-même –, qu'il s'agisse d'un livre, d'une pièce de théâtre ou d'un film, une œuvre produite sous le contrôle d'une vraie censure est toujours, au fond, « coproduite » et, à la limite, coécrite avec le censeur.

L'intérêt de la période étudiée, dont on se rappellera qu'elle suit la Seconde Guerre mondiale, soumise à la double censure des états en guerre et des dictatures – ce qui, en bonne vulgate libérale, aurait dû entraîner, par compensation, une grande tolérance culturelle –, est qu'elle a vu s'installer en Occident (sans parler des démocraties populaires) un régime que je qualifierai d'Ordre moral modernisé, donnant aux institutions régulatrices une mission inédite : la « protection de la jeunesse ». L'Occident avait inventé la jeunesse à la fin du XIX^e siècle – en relation dialectique avec l'instauration de la scolarisation obligatoire – et lui avait déjà donné ses premiers cadres régulateurs sous la forme des « mouvements » du même nom. Après l'épisode de la mise en condition totalitaire de ladite jeunesse

et face à une urbanisation désormais massive, vécue comme accélérant la déstructuration du cadre familial traditionnel, une nouvelle panique morale saisit les élites occidentales. Elle produit en France, comme aux États-Unis ou en RFA – on se gardera d’une vision trop franco-centrée en cette matière comme en toutes autres –, diverses initiatives de censure des « publications destinées à la jeunesse », pour parler comme la fameuse loi française de juillet 1949, étudiée en son temps par le regretté Thierry Crépin. Frédéric Hervé dit beaucoup sur le conscient et l’inconscient d’une telle politique, dont il faut savoir – on n’insistera jamais assez – qu’elle est le cœur de la justification officielle et, pourrait-on dire, philosophique de la censure moderne. Mais peut-être, aussi, son chant du cygne.

En face de ce système censorial à la fois redoutable sur le court terme, et sans cesse fragilisé sur la longue durée, la tactique et la stratégie des producteurs et des réalisateurs est, on le verra, à la fois prévisible et pleine d’imagination. La manière dont des sous-genres, y compris le « film chrétien », peuvent servir à faire passer certaines audaces est, à cet égard, particulièrement réjouissante. Reste que le lecteur ne peut pas ne pas sortir de la lecture de ce livre sans au moins deux constats. Le premier, en interne, est que « selon que vous serez puissant ou misérable » la censure s’acharnera plus ou moins contre vous. C’est grâce à Frédéric Hervé que vous découvrirez que si l’intelligentsia se mobilise en faveur de *La Religieuse*, film de la Nouvelle Vague, elle laisse, au même moment, à son triste sort José Bénazéraf, auteur de *Joë Caligula*. Mais cela vaut pour le cinéma dans son ensemble, soumis à censure au moment même où le théâtre en est officiellement libéré (1906) et qui voit – victoire à la Pyrrhus – la férule s’adoucir sensiblement à partir de la fin des années 1970, c’est-à-dire au moment où pour les gouvernants et les lobbies de moralisation de la société, la dangerosité maximale est désormais représentée par la télévision. Le second constat déborde largement les frontières du sujet. Il tient en une formule simple, qui est, pour le coup, le sésame historiographique de toute l’histoire culturelle et, peut-on espérer, de toute analyse politique digne de ce nom : la société a toujours raison. Celle des Trente Glorieuses pousse, en profondeur et sur la durée, à une tolérance grandissante à l’égard des dix-huit provocations. L’histoire qu’on va lire est celle d’un projet de moralisation qui échoue. On sait que les ruses du créateur, à l’égard de qui veut le bâillonner, sont innombrables et peuvent être fécondes. Mais pour un Godard qui saura jouer avec la censure comme

le chat avec la souris – et non l'inverse –, combien de Bénazéraf ou de Carpita dont l'œuvre, par ailleurs totalement opposée l'une à l'autre, sera définitivement empêchée ou déviée par l'incroyable Anastasie?

Pascal Ory

INTRODUCTION

« La lutte des classes n'est plus telle qu'on nous l'a apprise dans les livres. Autrefois, M^{me} Marx ne pouvait pas être mariée avec M. Coca-Cola, aujourd'hui on voit beaucoup de ménages comme ça¹. »

Ces propos tenus par Jean-Luc Godard le jour de la sortie de *Masculin Féminin*² témoignent du regard qu'il porte sur « les enfants de Marx et de Coca-Cola³ », objet de son film, un regard d'entomologiste scrutant un spécimen pour en définir la parenté. Ce spécimen est une génération que nous nommons aujourd'hui celle des baby-boomers mais qui, en 1965, n'est autre que « la jeunesse ». Le regard du cinéaste, alors âgé de 35 ans, est distancié du fait qu'il filme pour la première fois une génération à laquelle il n'appartient pas. Depuis une dizaine d'années, cette jeunesse est l'objet de bien des enquêtes, inquiètes pour la plupart à l'exception de celle de *L'Express* en 1957⁴. Godard apporte donc sa contribution sous la forme d'un film-enquête.

Ce que dit le film, c'est que la jeunesse de 1965 se préoccupe d'engagement et de consommation, qu'au cœur des Trente Glorieuses, avoir 20 ans peut consister à scander « Paix au Vietnam ! » l'après-midi et à se déhancher au *Bus Palladium* le soir venu. Le contraste très élevé des images, dû à

1. Jean-Luc Godard, entretien, *Le Monde*, 22 avril 1966.

2. Jean-Luc Godard, 1966. Moins de 18 ans, le 23 février 1966.

3. Intitulé d'un « carton » de *Masculin Féminin*.

4. Antoine de Baecque, *La Nouvelle Vague, portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, p. 40-47 et Ludvine Bantigny, *Le plus bel âge ? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, p. 27-34.

l'utilisation d'une pellicule poussée¹, vient souligner le propos. Comme l'indique le titre, le contraste tient aussi aux genres puisque, selon Godard, ce sont les garçons qui militent tandis que les filles ne sont pas loin d'être dépeintes en ravissantes idiotes uniquement préoccupées de musique yéyé et de prêt-à-porter. La caricature misogyne² atteint son paroxysme avec l'authentique « Mademoiselle 19 ans » filmée à son insu et questionnée sur le mode inquisitorial par Jean-Pierre Léaud. Pour que les choses soient bien claires, un carton « Dialogue avec un produit de consommation » a introduit la séquence. Car Godard, qui, à cette époque, met une chemise neuve tous les matins et la jette le soir venu, dénonce la société de consommation. « Donnez-nous la télévision et une auto mais délivrez-nous de la liberté », dit la voix de Marlène Jobert, tandis que deux plans nous montrent des téléviseurs, des voitures en stationnement et des balayeurs.

Ni les sociologues du CNRS auxquels le film a été présenté en avant-première ni les critiques n'ont adoubé le film³. Le public, lui, n'a pas été indifférent et cela ne peut s'expliquer uniquement par l'affiche qui montre une jeune femme en soutien-gorge et promet : « Le sexe et la jeunesse de la France d'aujourd'hui ». On ne saura jamais combien des 108 749 spectateurs étaient des adolescents curieux d'eux-mêmes mais ceux-là ont eu à berner l'ouvreuse car ce film leur était interdit par la censure : « Les thèmes traités, le comportement amoral des principaux protagonistes, la crudité de langage, et certaines scènes de sexualité conduisent à déconseiller ce film aux mineurs de 18 ans⁴. » Jean-Luc Godard qui, depuis plusieurs années, joue au chat et à la souris avec la censure, n'a pas manqué de souligner le paradoxe créé par la censure. À la fin de la bande-annonce⁵, les mots « Bientôt sur cet écran » se transforment en « Bien sûr interdit aux moins de 18 ans puisqu'il parle d'eux ».

1. Pellicule Kodak 4 X en intérieur et Double X en extérieur sur proposition de Willy Kurant, chef-opérateur de Jean-Luc Godard pour ce film. Cf. Éric Gautier, « Masculin Féminin et Anna, entretien avec Willy Kurant », *Les Cahiers Lumières*, n° 4. Consulté en ligne : <http://www.cahierslumieres.fr>

2. La misogynie des cinéastes masculins de la Nouvelle vague a été décrite par Geneviève Sellier, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, n° 10, 1999.

3. Antoine de Baecque, *Godard, biographie*, Paris, Grasset, p. 315.

4. Robert Touzery, avis de censure, 23 février 1966.

5. Merci à Pauline Gervaise et Clémence Lemerrier, étudiantes en master cinéma à Paris 1, qui m'ont signalé cette bande-annonce lors d'un séminaire.



Cartons de la bande-annonce de *Masculin Féminin*.

Un portrait de la jeunesse interdit aux jeunes

Voilà donc l'objet de notre étude – la Commission de contrôle des films – et ses avis de censure où, par de brillants euphémismes, on « déconseille » lorsqu'on interdit. Si riche qu'elle soit, cette source s'avère parfois lacunaire ou, comme ici, peu prolixe quant aux motifs d'une restriction. Heureusement, les archives du ministère de l'Information qui chapeaute la commission jusqu'en 1969, celles du ministère des Affaires culturelles ensuite, apportent parfois la pièce manquante du puzzle. Ainsi, pour *Masculin Féminin*, Henri Dolbois adresse à Yvon Bourges, ministre de l'Information qu'il représente au sein de la commission, un compte-rendu détaillé de la séance qui a interdit le film aux mineurs :

Un film de Godard, comme d'habitude plein de talent. Comme d'habitude également, la commission a failli se laisser entraîner par le climat anti-godardien qui y règne, pour finalement se rallier à une interdiction pure et simple aux moins de 18 ans, obtenue sans vote. Il faut noter que cette décision a été prise en toute clarté. La commission s'est, en effet, prononcée successivement par la négative sur le point de savoir s'il y avait une apologie de la régulation des naissances

contraire à la législation en vigueur, sur le point de savoir s'il y avait une dose d'érotisme inacceptable, sur le point de savoir s'il y avait des allusions de politique intérieure posant un problème particulier, sur le point de savoir s'il y avait des allusions de politique étrangère de nature à provoquer des demandes de coupures.

Sur ce dernier point cependant, le représentant du ministère des Affaires étrangères a sollicité un court délai pour demander des instructions à son département sur l'opportunité de la coupure d'une scène représentant le héros du film en train de peindre la mention « Paix au Vietnam » sur la portière d'une automobile du SHAPE¹.



Paul (Jean-Pierre Léaud) et Robert (Michel Debord), militants anti-impérialistes de *Masculin Féminin*.

Examinons la séquence : la Ford se gare face caméra tandis que Paul (Jean-Pierre Léaud) et son ami Robert (Michel Debord) déambulent sur le trottoir, un seau de peinture à la main. La caméra suit l'officier américain qui entre dans l'immeuble en galante compagnie. Paul s'adresse au chauffeur noir avec sarcasme :

- Ça marche bien, hein, au Vietnam...
- Ah, oui.
- Vous tuez beaucoup de communistes...
- Oh, oui, oui.
- Et vous faites bien tout brûler au napalm, tout un pays? Fantastique!
- Oui.

1. Henri Dolbois, note à Yvon Bourges, 23 février 1966, Centre des archives contemporaines (CAC), 19870373/24.

Profitant de la diversion, Robert achève de peindre « Paix au Vietnam » sur la portière tandis que l'officier remonte à l'arrière, du côté de Paul. La voiture démarre et les deux garçons crient : « US go home ! » L'année 1965 est celle de la mobilisation des intellectuels et des étudiants contre la guerre du Vietnam. Le tournage du film débute le 18 novembre 1965, c'est-à-dire le même jour que la « Semaine universitaire contre la guerre du Vietnam » organisée par le SNESup et l'UNEF¹. L'écriture de Godard est donc imprégnée du contexte international mais, comme l'ont noté les censeurs, le contexte national n'est pas davantage absent de l'œuvre. La voix *off* de Paul revendique la contemporanéité de l'élection présidentielle – dont le second tour a lieu le 19 décembre – et du tournage qui s'achève le 23 : « Les temps avaient changé. C'était l'époque des James Bond et du Vietnam. Un grand vent d'espoir s'était levé sur la gauche française à l'approche des élections de décembre. J'avais 21 ans depuis deux jours et, avec Robert, on parcourait Paris en collant des affiches. » En 1965, la prodigieuse parabole qui propulse Godard de la droite hussarde vers l'ultragauche maoïste l'amène à se trouver quelque temps dans l'orbite du Parti communiste français.

C'est sans doute pourquoi Paul donne volontiers un coup de main à son ami Robert qui milite activement « au Parti ». Il lui déclare d'ailleurs admirer son engagement. Ensemble, ils conviennent aisément que les adhérents de Force ouvrière sont des « cons » et des « ordures » au même titre, d'ailleurs, que « les catholiques ». Au cinéma, Paul rabroue un grincheux qui réclame le silence en le traitant de « trotskiste ». Les « allusions à



L'une des « allusions de politique intérieure » de *Masculin Féminin*.

1. Laurent Jalabert, « Aux origines de la génération 1968 : les étudiants français et la guerre du Vietnam », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 55, juillet-septembre 1997, p. 70.

la politique intérieure» sont donc nombreuses et relèvent parfois de la provocation, de la blague de potache ou de l'enfantillage : lorsqu'il n'y a plus de papier aux toilettes, Madeleine recommande à Paul de prendre *Le Figaro*, «sur la commode». Pas de quoi horripiler un censeur si ce n'est ce plan où Paul écrit sur un mur : «De Gaulle = U» avant qu'un *cut* nous laisse sur notre faim mais sauve le plan du coup de ciseau censorial inéluctable¹.

L'«apologie de la régulation des naissances contraire à la législation en vigueur» tient à l'inventaire des méthodes de contraception auquel se livre le cinéaste par le truchement de ses personnages. La contraception a été évoquée par le candidat de la gauche pendant la présidentielle et, trois mois après le passage du film en censure, le député Lucien Neuwirth dépose sur le bureau de l'Assemblée sa proposition de «loi relative à la régulation des naissances²». Ainsi, le cinéaste anesthésie la censure en évoquant des pratiques encore illégales mais placées au cœur des débats sociétaux. On peut imaginer que toute démarche visant à obtenir des coupures a paru illusoire lors de la discussion du 23 février 1966. À la fin du film, Godard va jusqu'à évoquer l'avortement mais l'allusion est si adroite qu'elle ne peut que très difficilement laisser prise aux censeurs : après la mort de Paul, un inspecteur interroge Madeleine : «Votre camarade dit que vous êtes enceinte. Qu'allez-vous faire ?» Elle répond : «Je ne sais pas. J'hésite... J'hésite... J'hésite...»

Le réalisateur perçoit avec une acuité hors du commun les tressaillements qui parcourent la société française et sa jeunesse. Selon Alain Bergala, c'est dans le domaine du langage que son aptitude à capter les évolutions des mœurs est la plus flagrante³. Si les censeurs ont justifié le seuil d'âge par «la crudité de langage», c'est parce qu'une jeune femme de 21 ans est désormais capable de dire, comme Chantal Goya en *off* : «J'aime bien que Paul soit amoureux de moi. Baiser avec lui... Pourquoi pas ? Mais il ne faut pas qu'il devienne emmerdeur.» La restriction est

1. Aucun document d'archives ne nous permet de confirmer que le graffiti indiquait «De Gaulle = Ubu» et qu'il a été «rogné par la censure gaulliste». Antoine de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 306.

2. La loi n'est votée et promulguée qu'en 1967. *JORF*, 29 décembre 1967.

3. «Le cinéaste qui a eu les antennes pour saisir immédiatement les vibrations, les petits séismes, les choses qui allaient bouger, c'est Godard.» Alain Bergala, «*Masculin Féminin*», Cours de cinéma à l'INHA, 2 mai 2007. Consulté en ligne : <http://films7.com>

aussi justifiée par « certaines scènes de sexualité » alors que le film ne comporte pas, à proprement parler, de représentation d'actes sexuels comme celles auxquelles les censeurs ont été confrontés, pour la première fois, avec *Le Silence*¹ de Bergman, deux ans plus tôt. Dans *Masculin Féminin*, la sexualité apparaît justement à la faveur d'une mise en abyme qui est aussi une citation, tirant vers la caricature, de la scène de la chambre d'hôtel du film de Bergman. Lorsque Paul va au cinéma avec Madeleine, Élisabeth et Catherine, les *rushs* tournés par Godard en Suède² constituent le film dans le film. On y voit, notamment, un gros plan sur le visage d'une actrice, épaule nues, cheveux ébouriffés qui se résigne à la



Godard fait du Bergman à l'occasion
du film *Masculin Féminin*.

fellation qu'exige son amant. Ce plan fait suite à un travelling latéral sur les visages des quatre jeunes gens, accompagné d'une sorte de manifeste en faveur de la modernité cinématographique dit par Jean-Pierre Léaud : « On allait souvent au cinéma. L'écran s'éclairait et on frémissait. Mais plus souvent aussi, Madeleine et moi, on était déçus. Mais plus souvent aussi, Madeleine et moi,

on était déçus [*sic*]. Les images dataient et sautaient. Et Marilyn Monroe avait terriblement vieilli. On était tristes. Ce n'était pas le film dont nous avions rêvé. Ce n'était pas le film total que chacun parmi nous portait en soi, ce film qu'on aurait voulu faire ou, plus secrètement encore, que nous aurions voulu vivre. » Avoir recours à la mise en abyme pour représenter ce qui risque de poser problème aux censeurs est une pratique fréquente et les personnages diégétiques, quant à eux, ne se livrent à aucun ébat. Paul, qui a perdu sa chambre au profit du neveu de sa logeuse, est hébergé par Madeleine et Élisabeth qui l'accueillent dans leur grand lit. Dans l'obscurité, Paul demande s'il peut mettre sa main « là » et Madeleine dit « oui » mais ajoute : « Doucement, Paul. » C'est tout.

1. *Tystnaden*, Bergman, Suède, 1962. Interdiction par 14 voix contre 7, le 25 février 1964. Moins de 18 ans après coupures, le 9 mars 1964.

2. Conformément au contrat de coproduction qui lie Anouchka Films et Argos Films aux sociétés suédoises Sandrews Films et Svensk Filmindustri.

Parmi les « scènes de sexualité » ciblées par l'avis de censure se trouve peut-être aussi le baiser échangé dans les toilettes par deux hommes, sous le regard de Paul qui, ensuite, écrit « À bas la république des lâches » sur la porte que le couple a refermée. En dehors même de cette saynète déconnectée du récit, l'homosexualité que les censeurs, contrairement à leur habitude, passent sous silence est au cœur de l'intrigue du film et de la nouvelle de Maupassant que le cinéaste est censé adapter. Madeleine hésite entre Paul et Élisabeth. Ses tergiversations apparaissent lors de la séquence au cinéma. Paul, accompagné de Catherine, rejoint Madeleine et Élisabeth dans la salle. Paul s'installe à côté de Madeleine qui se trouve donc entre Paul et Élisabeth. Cette dernière se lève et déloge Paul pour se mettre entre eux et les séparer. Paul prend la mouche et va s'installer à côté de Catherine dont Madeleine vient prendre la place pour que Paul arrête de boudier. C'est peut-être dans cette partie de fauteuils musicaux que les censeurs ont perçu « le comportement amoral des principaux protagonistes ». Même complété par une note explicative au ministre, un avis de censure comporte toujours une part d'ombre.

Le choix d'ouvrir ce livre par la description du dossier de censure de *Masculin Féminin* tient au portrait de la jeunesse que veut être ce film mais aussi à son imbrication dans une autre chronologie. Le tournage débute, au moment où, par retour de courrier, Alain Peyrefitte rassure les religieuses qui lui demandent l'interdiction de *La Religieuse*¹ en leur assurant qu'il utilisera les pouvoirs qui sont les siens « dans leur plénitude² ». Et *Masculin Féminin* sort en avril 1966, c'est-à-dire au plus fort de la mobilisation contre l'interdiction du film de Jacques Rivette. Entre-temps, une élection présidentielle reconduisait un vieux général dans la fonction présidentielle mais, à la surprise générale, il avait fallu deux tours de scrutin. La mise en ballottage du candidat de Gaulle ou le camouflet infligé au régime par les gens de cinéma – Godard en tête – à l'occasion de l'affaire Rivette sont les premiers craquements d'une société dont les

1. *Suzanne Simonin, la Religieuse de Diderot* de Jacques Rivette, 1965. Moins de 18 ans par 14 voix contre 8 favorables à l'interdiction totale et 1 abstention, le 22 mars 1966. Interdiction totale rejetée par 12 voix contre 8 et 3 abstentions, interdiction à l'exportation rejetée sauf pour l'Afrique, Madagascar, le Liban, la Syrie, le Laos, le Vietnam et le Cambodge, par 12 voix contre 10 et 1 abstention, le 30 mars. Interdiction par le ministre, le 31 mars 1966.

2. Courrier d'Alain Peyrefitte, 23 novembre 1965, CAC 19870373/26.

fêlures n'allaient apparaître au grand jour que deux ans plus tard. À ces craquements comme à ces fêlures, la jeunesse n'était pas étrangère.

Lamento au fil des générations

Le cinéma a justement été l'un des loisirs de prédilection de cette jeunesse des Trente Glorieuses. Tandis que les aînés cèdent progressivement au charme du petit écran, les jeunes continuent de fréquenter assidûment les salles qui offrent – outre le film – un moment de sociabilité entre congénères. Ceci n'a cessé d'inquiéter les adultes. Dès le milieu des années 1950, on tient pour acquise la mauvaise influence du cinéma sur la jeunesse et, au seuil de la décennie, une publication de l'Unesco montre que cette certitude s'étend à l'ensemble des sociétés occidentales :

On semble maintenant tenir pour presque certain que les jeunes gens des deux sexes tirent du cinéma leurs idées sur certaines questions secondaires et d'ordinaire inoffensives telles que l'habillement, la coiffure, la façon de parler, les distractions et les jeux. Pour ce qui est des influences nuisibles, les facteurs les plus fréquemment tenus responsables sont la présentation trop insistante et déformée des scènes de crime, de cruauté ou d'horreur et celle d'éléments que l'on pourrait grouper sous la désignation générale d'érotiques. Mais, comme le montrent les présentes notices bibliographiques, parents et éducateurs s'inquiètent aussi beaucoup des effets de certains éléments moins visibles peut-être du cinéma récréatif. On s'élève généralement contre la conception artificielle de la vie dans le monde du cinéma, où « tout ce qui est outré est présenté comme normal », ce qui, dit-on, risque de fausser le sens des valeurs chez les spectateurs dont l'esprit n'est pas encore mûr. Parmi les thèmes de ce genre qui attirent les foudres de la critique figurent notamment : la description insistante du luxe et de la « bonne vie » ; l'exaltation de la vengeance en tant que mobile ; les solutions chimériques proposées lorsque surviennent des difficultés ; enfin la schématisation artificielle des rencontres entre garçons et filles. Différents auteurs appellent l'attention sur les images stéréotypées que crée l'écran en ce qui concerne aussi bien les personnages (le cow-boy, le gangster, etc.) que les modes de

comportement ; la question ici posée est de savoir si de tels stéréotypes ne risquent pas de donner aux jeunes spectateurs des autres pays une conception erronée de la vie et des coutumes nationales. Quant aux attitudes ou aux préjugés raciaux, certains faits prouvent que quelques films frappants suffisent à les influencer dans un sens ou dans un autre¹.

De qui parle-t-on ? Jusqu'ici, nous n'avons évoqué que la génération emblématique des Trente Glorieuses, celle des baby-boomers dont *Masculin Féminin* se veut le portrait. Or, notre étude porte sur les adolescents visés par des interdictions aux mineurs entre 1945 et 1975, c'est-à-dire des jeunes nés entre 1930 et 1963. L'adolescent qui se voit refuser l'entrée du *Diable au corps*² en 1947 appartient – tout comme celui qui ne peut admirer Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa la femme*³ en 1956 – à la « nouvelle vague » démographique dont les 20 ans correspondent à l'éclosion de la « Nouvelle Vague » cinématographique de 1958-1962. Nés entre 1932 et 1942, ils constituent aussi la génération de la guerre d'Algérie, C'est pendant leur adolescence que le thème de la « jeunesse délinquante » est devenu omniprésent dans la presse et au cinéma, comme le révèle la spectaculaire naissance des blousons-noirs, dans les colonnes de *France-Soir*, le 27 juillet 1959⁴. Si l'adolescent auquel on refuse *Le Silence* en 1964 est un baby-boomer, son cadet de dix ans, qui ne peut assister à la projection d'*Exhibition*⁵ en 1975, compte déjà parmi une autre génération aux contours incertains, celle des jeunes nés entre 1955 et 1964 que l'on

1. Unesco, *L'influence du cinéma sur les enfants et les adolescents*. Bibliographie internationale annotée, *Études et documents d'information*, n° 31, 1961. p. 6.

2. Claude Autant-Lara, 1947. Moins de 16 ans, le 21 mai 1947, puis visa tous publics avec avertissement.

3. Roger Vadim, 1956. Interdiction par 10 voix contre 9 et 1 abstention, le 5 septembre 1956. Maintien malgré les coupures, le 17 septembre. Moins de 16 ans après coupures, le 24 septembre, et interdiction d'exportation au Canada, en Espagne, en Chine, en URSS et dans les pays de langue arabe, à l'unanimité.

4. Ludvine Bantigny, « De l'usage du Blouson noir. Invention médiatique et utilisation politique du phénomène des "blousons noirs" 1959-1962 » in Marwan Mohammed, Laurent Mucchielli (dir), *Les bandes de jeunes : des "blousons noirs" à nos jours*, La Découverte, Paris, 2007, p. 19-38.

5. Jean-François Davy, 1975. Moins de 18 ans et avertissement le 10 juin 1975. Ixage le 13 novembre 1975 puis désixage en 1982 après coupure des séquences pornographiques.

nomme « Génération Crise¹ » parce qu'ils ont fêté leurs 20 ans après la fête ou « génération X² » en raison de leur difficulté à se forger une identité dans l'ombre de leurs encombrants aînés, les baby-boomers.

Car l'identité des boomers est plus marquée que celle de leurs cadets et de leurs aînés. « Une génération n'existe que lorsque la classe d'âge qui la constitue est devenue un alliage forgé par l'Histoire³ », autrement dit lorsqu'un événement cristallisateur a amené des individus à se penser en sujets collectifs. Or, les jeunes nés entre 1945 et 1953 ont constitué les cohortes des piétons de Mai 68. Pourtant, jusqu'au milieu de la décennie, ils avaient l'air presque sages. À l'exception du moment de stupeur suscité par le concert du 22 juin 1963 à l'issue duquel la place de la Nation fut dévastée, les lecteurs et auditeurs de *Salut les copains* inquiétaient peu tant ils étaient « Hurons plutôt qu'Apaches⁴ ». C'est le mouvement de Mai qui a fait d'eux des rebelles et, quatre décennies plus tard, les boomers devenus seniors sont encore, régulièrement, sur la sellette. On leur reproche tantôt leurs reniements, tantôt l'esprit « permissif » qu'ils auraient inoculé à la société française. Il n'est donc pas sans intérêt de s'interroger sur la matrice idéologique c'est-à-dire sur la construction de l'imaginaire social de cette génération, de celle qui l'a précédée et de celle qui l'a suivie, c'est-à-dire de la jeunesse des Trente Glorieuses. Or, en raison de la forte fréquentation cinématographique déjà évoquée, et même si le cinéma n'est pas la seule fabrique d'imaginaires sociaux, s'intéresser à la matrice revient à s'intéresser aux représentations véhiculées par les films.

La matrice: un flux continu de représentations

Ces films, ici considérés comme un flux continu de représentations bien davantage que comme une succession d'œuvres singulières, sont

1. C'est le terme retenu par Bernard Prél pour désigner les individus nés entre 1955 et 1964. Bernard Prél, *Le Choc des générations*, Paris, La Découverte, 2000, p. 99-105.

2. L'expression vient de William Strauss et Neil Howe, *Generations: the History of America's Future, 1584 to 2069*, New York, William Morrow and Company, 1991, 538 p.

3. Jean-François Sirinelli, *Les baby-boomers: une génération, 1945-1969*, Fayard, 2003, p. 19.

4. *Ibid.*, p. 96.

le fruit d'une coproduction entre cinéastes et censeurs. En effet, nous posons l'hypothèse que la censure n'impacte pas seulement les films auxquels elle impose une restriction mais bien l'ensemble de la production. Les jeunes qui ont fréquenté les salles de cinéma entre 1945 et 1975 n'ont pu voir certains films qui leur étaient interdits ou l'étaient à tous et en ont vu d'autres pour les mêmes raisons. Ils ont vu, sans le savoir, des centaines de films coupés, modifiés ou même rallongés. Ils ont lu des dizaines d'avertissements précédant les génériques en ignorant que ceux-ci étaient le fruit de négociations entre censeurs et auteurs. Surtout, les images qu'ils ont visionnées et les dialogues qu'ils ont entendus avaient toujours été évalués à l'aune de la jurisprudence censoriale. Parfois, ces images et ces dialogues avaient été fabriqués dans le but de transgresser cette jurisprudence. On peut donc affirmer des films comme de leurs spectateurs qu'ils ont été les enfants du Cinématographe et d'Anastasie.

La censure est une instance de régulation culturelle et, pour être plus précis, une instance émanant du pouvoir exécutif, et non judiciaire, qui évalue à huis clos l'acceptabilité de productions culturelles préalablement à leur diffusion afin d'autoriser, de limiter ou d'interdire cette diffusion¹. On le voit, toutes les dispositions légales qui permettent de limiter la diffusion des productions culturelles et la liberté d'expression ne relèvent pas de la censure. Ce terme doit être réservé aux dispositifs de contrôle préalables et discrétionnaires. Or, en France, le cinéma a été soumis à un tel contrôle dès 1916² et, pendant les Trente Glorieuses, cette institution a semblé être l'outil adéquat d'une entreprise de moralisation de la jeunesse. Concrètement, la Commission de contrôle des films est un aréopage présidé par un conseiller d'État et constitué, d'une part, de représentants ministériels et, d'autre part, de représentants de la profession cinématographique. Tel est en tout cas la situation en 1945 car le principe du paritarisme qui s'est imposé au législateur de la Libération a été écorné dès que se sont fait sentir les premières crispations engendrées par la guerre froide. En 1961, les gaullistes revenus au pouvoir ont ajouté à la commission un collège d'experts de la protection de la

1. Pour la définition juridique de la censure, voir Maxime Dury, « Du droit à la métaphore : sur l'intérêt de la définition juridique de la censure » in Pascal Ory, *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Complexe, 1997, p. 13-24.

2. Pour l'histoire de la censure cinématographique avant 1945, voir Jean-Pierre Jeancolas, « Cinéma, censure, contrôle, classement » in Pascal Ory, *ibid.*, p. 213-221.

jeunesse afin de minoriser définitivement la profession. Ajoutons que cette commission est consultative mais les ministres qu'elle conseille se départissent rarement de ses avis.

Parce que la censure du cinéma a, jusqu'à présent, intéressé essentiellement les juristes¹, nous proposons ici de l'aborder selon les méthodes de l'histoire culturelle dont la spécificité consiste à tenter de mettre en évidence les représentations collectives produites socialement en s'intéressant au banal autant qu'au scandaleux, au massif autant qu'au singulier, au méprisé autant qu'au légitime. Il s'agit de comprendre le phénomène censorial comme l'un des multiples facteurs qui déterminent la circulation de productions culturelles – ici, des films – dans un circuit au sein duquel la censure s'insère – avec la presse et la critique – lors de l'étape de la médiation, intercalée entre la production et la réception.

La censure cinématographique française n'a, jusqu'ici, jamais été étudiée à partir de ses propres archives, les dossiers de la Commission de contrôle. Ces dossiers – il en existe un pour chaque film pour lequel un visa a été demandé depuis 1945 – sont pourtant d'une incontestable richesse puisqu'ils comportent la fiche technique du film remplie par le producteur, l'éventuel avis de précensure sur scénario, un rapport de sous-commission rédigé par les fonctionnaires qui décident, ou non, de renvoyer le film en commission plénière², l'avis de censure lui-même rédigé par le président à l'issue de la plénière avec ou sans mention de scrutin, les courriers échangés entre l'ayant droit et le président ou le ministre au sujet d'éventuelles coupures ou demandes de révision, l'avis propre à la bande-annonce et, enfin, de précieuses notes échangées entre censeurs ou avec les ministères. Ces dossiers racontent l'histoire d'une œuvre dans son rapport à une société.

Cependant, l'essentiel des 140 000 dossiers accumulés depuis 1945, qui constituent les archives de la commission, renvoie à des films n'ayant subi aucune restriction, donc sans intérêt, et la rigueur scientifique interdit de choisir empiriquement certains dossiers plutôt que d'autres. Il faut

1. Comme en témoigne la bibliographie, exception faite des colloques organisés par Pascal Ory en 1995 et par Laurent Martin en 2014.

2. À partir des années 1960, les rapporteurs, qui ont pour noms Alfred Barbariche, Marcelle Dietsch, Geneviève Letondot, sont des retraités du ministère de l'Information. Malgré leur grand âge, ils sont restés en fonction jusqu'à la fin des années 1980.

donc trouver une clé. S'il n'existe pas de listes de films coupés, de films interdits à l'exportation ou de films totalement interdits, il existe des listes de films interdits aux mineurs publiées à l'attention des exploitants dans le bulletin d'information du CNC, communément appelé *CNC Info*¹. Parmi les 2 715 films interdits aux mineurs de 13 ans, 16 ans ou 18 ans entre 1945 et 1975, nous avons réalisé un sondage en dépouillant, pour chaque année, un dossier sur cinq. Notre échantillon comporte donc 543 titres² et son dépouillement a montré que c'est parmi les films interdits aux mineurs que l'on retrouve la plupart des œuvres frappées d'interdiction totale quelques mois ou quelques années plus tôt. La « libération » ayant eu lieu moyennant coupures et, parfois, interdiction à l'exportation. L'interdiction aux mineurs est donc un sésame archivistique qui permet d'êtreindre la masse des 44 000 dossiers de la période 1945-1975 mais aussi d'approcher tous les modes d'interventions de la censure. Du reste, cette approche par les seuils d'âge a principalement pour intérêt de rendre compte de l'entreprise de moralisation de la jeunesse mise en œuvre par les pouvoirs publics.

L'interdiction aux mineurs renvoie à des enjeux qui lui sont propres. Rejetée par ceux qui ont institué la censure cinématographique au lendemain de la Première Guerre mondiale, elle a été tardivement instituée par le régime de Vichy³ mais, après guerre, la protection des mineurs a souvent permis de justifier l'existence de la censure dans son ensemble. Les professionnels eux-mêmes conviennent généralement que l'on ne peut se passer de l'interdiction aux mineurs et, en 1968, les participants aux États généraux du cinéma exigent « l'abolition de toute censure⁴ » mais précisent que certains films devront tout de même être interdits aux moins de 13 ans⁵. Il existe donc un consensus quant au principe d'un

1. *CNC Info*, bulletin d'information, Centre national de la cinématographie, trimestriel, n° 1, janvier 1947.

2. Auxquels nous avons ajouté quelques dizaines de dossiers importants mais non désignés par le sort lors du sondage. Ces dossiers « hors échantillon » n'ont pas été pris en compte lors de l'établissement des graphiques contenus dans cet ouvrage.

3. Par l'arrêté du 20 décembre 1941 qui établit pour la première fois un seuil d'âge à 18 ans. Paul Leglise, *Histoire de la politique du cinéma français*, t. 2: *Le cinéma entre deux républiques: 1940-1946*, Paris, Filméditations, 1977, p. 61.

4. *États généraux du cinéma*, n° 1: « Le cinéma s'insurge », Paris, Le Terrain vague, 1972, p. 2.

5. Représentant anonyme des états généraux du cinéma au colloque sur la cen-

seuil d'âge en deçà duquel on ne peut tout montrer. Que ce principe ait la force de l'évidence ne doit pas nous empêcher de voir que la protection et la moralisation de la jeunesse sont les biais par lesquels des adultes nous parlent d'eux-mêmes. Souvent, ces adultes évoquent, convoquent et invoquent une jeunesse abstraite, voire mythique, comme le fait cette institutrice d'Alès, en 1955, après avoir vu Orson Welles afficher un trop large sourire dans *Paris-Match* où on l'interroge sur le documentaire qu'il veut consacrer à l'affaire Dominici¹ : « On ne peut pas sourire, même pour le spectateur américain, à l'évocation du sang de trois cadavres, de l'infini désespoir d'une vieille grand-mère paralysée par la douleur et, pourquoi ne pas l'ajouter, d'un vieillard ployé sous le poids d'une accusation terrible. » Aussi demande-t-elle par avance au ministre l'interdiction du film mais elle le fait « au nom de la jeunesse de France² ». L'interdiction aux mineurs, prononcée par des adultes, les censeurs, à l'encontre d'adultes, les professionnels, applaudie ou dénoncée par d'autres adultes encore, représentants d'associations ou critiques de cinéma, provoque des débats qui ignorent fréquemment les principaux intéressés, à savoir les jeunes.

Si « la "jeunesse" n'est qu'un mot³ », s'il n'existe pas une jeunesse mais des jeunes, il y a bien, en revanche, une politique de la jeunesse et un arsenal réglementaire relatif à la protection des mineurs. La protection des mineurs par la censure cinématographique que nous avons étudié consiste en l'établissement de seuils d'âge à l'entrée des cinémas : seuil d'âge à 16 ans institué en 1945, relevé à 18 ans en 1959 puis assorti d'une interdiction aux moins de 13 ans en 1961. Il y a là définition par les pouvoirs publics d'une « majorité cinématographique » qui côtoie d'autres majorités. S'il faut avoir 18 ans pour entrer dans n'importe quelle salle de cinéma, pour chasser ou pour conduire, il en faut 21 pour voter, jusqu'en 1974. À l'inverse, 15 ans et 3 mois suffisent aux jeunes filles pour se marier. Aux garçons comme aux filles, il ne faut que 14 ans pour travailler comme le font un tiers des adolescents de cet âge en 1959. Il y a donc

sure cinématographique par la section française de la Commission internationale des juristes : « La censure cinématographique », *Libre justice*, n° 5, 1969, p. 50.

1. Orson Welles, *La Tragédie de Lurs*, documentaire inachevé, 26 minutes, Royaume-Uni, 1955.

2. Courrier de M^{lle} Jacqueline Peyric, 7 juillet 1955, AN F41/2372.

3. Pierre Bourdieu, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métaillé, *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des âges, 1978, p. 520-530.

pluralité des seuils d'âge définis par les adultes et ils témoignent de choix quant à la définition de ce qui peut menacer, corrompre, pervertir, aliéner, traumatiser. Que ces choix méritent d'être interrogés, il suffit, pour s'en convaincre, de penser au sort de ces jeunes que l'on entendait protéger du cinéma jusqu'à 18 ans avant de les envoyer, à 20 ans, mener une guerre sans nom où nombre d'entre eux ont pu s'initier aux subtilités de la corvée de bois, de la gégène et du viol collectif.

Une histoire des Trente Glorieuses

Le choix des bornes chronologiques 1945 et 1975 ne découle pas seulement de la volonté de s'inscrire dans une histoire des Trente Glorieuses. Il s'impose au niveau interne autant qu'externe. L'année 1945 est celle de la restauration d'une censure cinématographique républicaine en lieu et place de la censure vichyste qui cohabitait avec celle de l'occupant. En outre, quelques mois avant l'ordonnance du 3 juillet 1945¹ qui institue la censure, une autre ordonnance « relative à l'enfance délinquante » marquait l'intérêt nouveau porté à la jeunesse². L'année 1975, quant à elle, correspond à la création du classement X par lequel le gouvernement a voulu, au terme d'une révolution copernicienne effectuée en dix-huit mois, éradiquer un genre cinématographique entier après avoir proclamé une liberté de diffusion absolue. Par cette « loi X³ », l'État privilégiait la censure par la taxation au détriment de la censure par l'interdit mais c'est aux censeurs que revenait la tâche du classement des films sur lesquels devait s'abattre la déferlante fiscale. Ainsi, comme en hommage à l'étymologie d'Anastasie, la date de 1975 peut être comprise comme l'année de décès de la censure « ancienne manière » mais aussi comme la renaissance de cette institution sous une autre forme. En outre, si la censure se définit comme une chasse gardée de l'exécutif, preuve de son caractère arbitraire et de son incompatibilité avec l'État de droit, il n'est pas anodin que la loi X soit, comme son nom l'indique, une loi et, par

1. Ordonnance n° 45-1464 et décret n° 45-1472 du 3 juillet 1945, *JORF*, 4 juillet 1945.

2. Ordonnance n° 45-174 du 2 février 1945, *JORF*, 4 février 1945.

3. Loi de finances pour 1976, n° 75-1278, du 30 décembre 1975, *JORF*, 31 décembre 1975, art. 12.

conséquent, la première intervention du pouvoir législatif en ce domaine depuis 1945. Enfin, le pouvoir judiciaire s'est lui aussi invité dans les débats cette année-là lorsque le Conseil d'État a cassé l'interdiction de *La Religieuse* en stipulant : « Il n'y a aucune raison de soumettre le cinéma à une "Haute Police" où la volonté du prince doit pouvoir s'exercer avec un minimum de contrôle¹ ». Pour la première fois, la liberté d'expression cinématographique est affirmée. Le juriste Philippe-Jean Maarek y voit « la fin, en droit sinon en fait, du caractère discrétionnaire du contrôle préalable² ». Il est vrai que l'actuelle Commission de classification des œuvres cinématographiques, bien qu'héritière de notre Commission de contrôle des films, se borne, aujourd'hui, à établir des seuils d'âge. Néanmoins, l'interdiction totale n'a jamais été abolie et figure toujours parmi l'arsenal répressif dont dispose, en théorie, cette commission. Le choix de 1975 comme borne finale de notre étude se justifie aussi par « la révolution de 1975³ » comprise comme la fin d'une période d'expansion des valeurs progressistes et subversives ainsi que des dynamiques de contestation et de transgression.

Entre ces deux dates, le phénomène censorial peut être évalué sous l'angle quantitatif. Nous nommons *rendement censorial* la proportion de films censurés, c'est-à-dire frappés d'une restriction quelle qu'elle soit, parmi les longs-métrages examinés par la commission⁴. Pour l'ensemble de la période, on observe une tendance générale à l'augmentation, et même à l'inflation, qui témoigne de l'accroissement inéluctable de la volonté transgressive des auteurs. Autrement dit, ce que l'on voit croître, sur ce graphique, ce n'est pas la sévérité des censeurs mais, au contraire, leur impuissance.

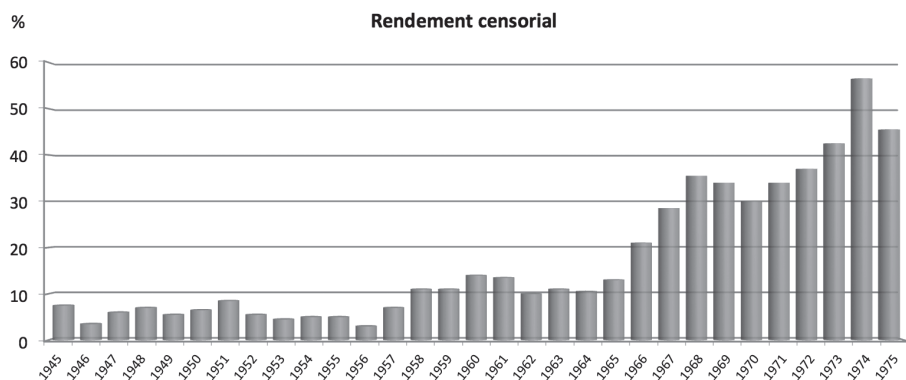
De 1945 à 1955 s'étend la période de la censure *régalienn*e. Le rendement ne dépasse jamais 10 % parce que les censeurs sont craints. En conséquence, ils frappent peu et, durant cette décennie, il est fréquent qu'ils ne justifient pas leur décision. Réalisateurs et producteurs se doivent de trou-

1. Arrêt « Ministre de l'Information contre Société Rome-Paris Films », 24 janvier 1975, cité par Philippe-Jean Maarek, *La censure cinématographique*, Paris, Litec, 1982, p. 24.

2. *Ibid.*, p. 68.

3. Évoquée par Pascal Ory dans le cadre de son séminaire *Histoire culturelle des sociétés occidentales contemporaines* consacré, en 2002-2003, à la périodisation.

4. Ce graphique a été élaboré, principalement, à partir des statistiques publiées dans *CNC Bilan*, annuel, n° 1 en 1954.



ver par eux-mêmes le segment de la jurisprudence qu'ils ont enfreint. De cet état de fait découle une forte autocensure et, à quelques notables exceptions près, la profession consent assez largement au contrôle, d'autant qu'elle détient la moitié des sièges de la commission que Georges Huisman préside de 1945 à 1949¹. Cet ancien directeur général des Beaux-arts du Front populaire qui s'est rapproché du PCF après-guerre entretient des relations cordiales avec les syndicats représentés au sein de sa commission².

De 1956 à 1966, une période *conflictuelle* oppose la censure et la profession car l'étiage de 1956 correspond aussi à la sortie d'*Et Dieu créa la femme*, point de départ d'un regain et d'un renouvellement de la transgression. Le rendement censorial franchit définitivement le seuil des 10 % tandis que s'installe le pouvoir gaulliste et que se font entendre les premières voix inquiètes de la montée en puissance d'une génération nombreuse et turbulente. La Nouvelle Vague cinématographique désarçonne autant que la nouvelle vague démographique, ce qui aboutit à la sévère réforme de 1961. On installe alors aux commandes de la commission, pour dix ans, un conseiller d'État, Henry de Ségogne, ancien com-

1. Georges Huisman est remplacé par Jean Savin (1949-1950) auquel succèdent Maurice Delépine (1950-1953) puis Henry de Ségogne auquel est adjoint Jean Hourticq (1953-1954). Henry de Ségogne démissionne suite à un accident et se voit remplacé par Gérard Frèche (1955-1961). Les gaullistes confient à nouveau la commission à Henry de Ségogne (1961-1971) auquel est adjoint Robert Touzery (1959-1974). Enfin, Jacques Duhamel nomme Pierre Soudet (1971-1980) secondé par Jean-François Théry (1974-1980) qui prend ensuite la tête de la commission.

2. Pour un portrait détaillé, voir Pascal Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire 1935-1938*, Paris, Plon, 1994, 1033 p.

missaire général au Tourisme du régime de Vichy, secondé par un haut fonctionnaire du ministère de l'Information à la poigne de fer, Robert Touzery. Pendant quelque temps, l'intimidation semble à nouveau faire son œuvre sur la masse de la profession mais les francs-tireurs qui bravent la censure sont de plus en plus nombreux. Cette conflictualité atteint son paroxysme en 1966 avec l'épreuve de force qu'engendre l'interdiction de *La Religieuse*.

De 1967 à 1975, une période *obsidionale* voit la censure assiégée. Au moment de l'affaire Rivette, 20 % des films ont fait l'objet d'une restriction et, dans les années qui suivent, plus rien ne semble pouvoir contenir la transgression : ni les tentatives de conciliation des ministres de Jacques Chaban-Delmas, ni les velléités de reprise en main de ceux de Pierre Messmer. Alors qu'à la Libération, la profession courait après la jurisprudence tacite de la censure régaliennne, à compter de 1966, c'est la jurisprudence censoriale qui court après l'évolution des mœurs et la transgression culmine avec la déferlante érotique et pornographique de 1974-1975.

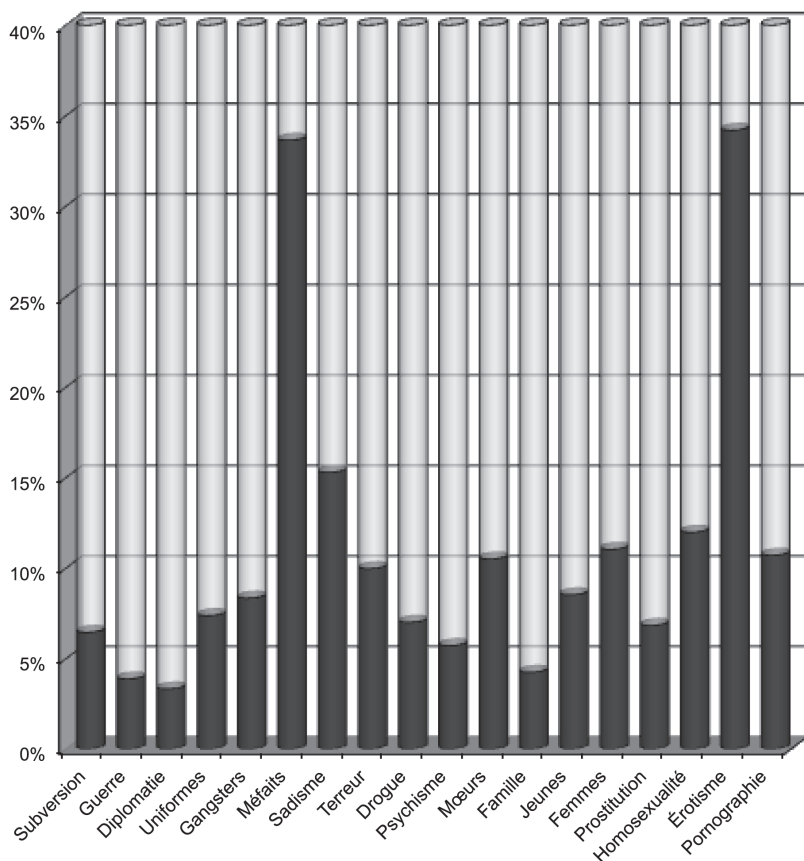
À la recherche des motifs de censure

À la Libération, près de la moitié des restrictions prononcées par la censure ne sont pas motivées. Jouissant d'un pouvoir discrétionnaire, le censeur n'est pas tenu de s'expliquer auprès du producteur et du réalisateur qui, pourtant, implorent de comprendre ce qui leur est reproché. Par la suite, les censeurs sont devenus plus prolixes, d'autant qu'ils avaient de plus en plus de mal à se faire entendre. C'est ce discours censorial que nous allons analyser pour mettre en évidence les motifs de censure. En moyenne, un dossier fait apparaître deux motifs mais parfois bien davantage. Le record est détenu par *En cas de malheur*¹ dont l'avis de censure renvoie à six motifs. Au total, les 543 dossiers étudiés ont donc fait apparaître 18 motifs de censure qui dessinent la jurisprudence censoriale².

1. Claude Autant-Lara, 1957. Moins de 16 ans par 10 voix contre 5 favorables à des coupures à déterminer et 3 pour l'autorisation en l'état, le 16 juillet 1958.

2. Lecture du graphique: le motif *Subversion* est le motif (ou l'un des motifs) de censure de 6 % des films de l'échantillon: films de propagande communiste, films de la Nouvelle Vague comportant des allusions politiques, fictions de gauche des années 1970, etc.

Part des films concernés par un motif de censure



Ils peuvent être regroupés en quatre catégories : la politique (subversion, guerre, diplomatie, uniformes) concerne 11 % des films de l'échantillon, la violence (gangsters, méfaits, sadisme, terreur) renvoie à 34 % des dossiers, les questions sociétales (drogue, psychisme, mœurs, famille, jeunes) touchent 18 % des œuvres et la sexualité (femmes, prostitution, homosexualité, érotisme, pornographie) apparaît dans 37 % des avis.

Notre nomenclature pose deux problèmes méthodologiques. Si les termes « gangsters », « sadisme », « terreur », « drogue », « mœurs », « jeunes », « prostitution », « homosexualité », « érotisme » et « pornographie » sont présents dans les avis de censure, les termes « subversion », « guerres », « diplomatie », « uniformes », « méfaits », « psychisme », « famille » et « affaires de femme » sont de notre cru. Ainsi, il a fallu, pour près de la

moitié des motifs de censure, trouver un terme générique permettant de nommer des ensembles de dossiers cohérents. Second problème : certains motifs de censure apparaissent explicitement dans les avis de la plénière, d'autres au contraire ne sont décelables que dans les rapports de sous-commissions, dans la nomenclature des coupes effectuées, dans les courriers des ayants droit ou même – pour quelques cas – dans les seules images du film. La typologie que nous proposons recèle donc une part de subjectivité assumée qui découle de la subjectivité du censeur lui-même. Elle ne s'est d'ailleurs pas estompée, comme en témoignent les rapports d'activité de l'actuelle Commission de classification :

À la différence de certaines pratiques étrangères, le cadre général dans lequel doit s'effectuer la classification ne renvoie, pour ce qui concerne l'exercice même du contrôle, ni à une méthodologie, ni à une grille d'évaluation qui permettrait de déterminer directement la tranche d'âge pour laquelle une œuvre cinématographique est appropriée, ni à des critères précis – à l'exception de l'interdiction aux moins de 18 ans – sur lesquels la commission peut s'appuyer. La classification comprend une part majeure de subjectivité [...]¹.

Pour chaque film de l'échantillon, nous allons tenter de mettre les motifs de censure en regard du contenu des images et des sons en ayant recours aux méthodes de l'analyse filmique² et en éclairant le tout par le contexte – cinématographique et sociétal – dans lequel l'œuvre a été produite. Cette contextualisation permet de comprendre pourquoi un motif de censure reste statistiquement discret pendant deux décennies avant d'envahir la jurisprudence censoriale (*Homosexualité*) alors qu'un autre est présent, dans les mêmes proportions, tout au long de la période (*Jeunes*) tandis qu'un troisième disparaît quasiment (*Gangsters*). Là est l'historicité de ce travail car il s'agit de contextualiser, c'est-à-dire de connecter les évolutions du discours censorial à celles de la production cinématographique et de la société française. Notre ambition n'est pas d'écrire, en quelques pages, une histoire de la propagande par le film, de la folie au cinéma ou

1. Commission de classification des œuvres cinématographiques, *Rapport d'activité, mars 2004-mars 2005*, CNC, Paris, 2005, p. 28.

2. Pour une méthodologie efficace : Laurent Jullier, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 432 p.

de l'érotisme cinématographique mais de cerner, au regard de dix-huit types de contenus, les évolutions du discours des censeurs. La production cinématographique ne peut être perçue comme le « reflet » d'une société car le cinéma est un fait social à part entière mais nos dix-huit motifs de censure dessinent un portrait, celui d'une société telle qu'elle est représentée, conjointement, par les censeurs et les gens de cinéma. Précisons enfin que la thèse de laquelle est tiré ce livre comportait aussi une histoire de la Commission de contrôle ainsi qu'une étude du rituel censorial. C'est pourquoi chaque chapitre de cet ouvrage comprend, dans un encadré, la présentation d'un *moment* de l'histoire de la commission, d'un *protocole* censorial, d'une *stratégie* professionnelle, d'un *enjeu* ayant opposé les pouvoirs publics et la profession ou l'une des *restrictions* utilisées par les censeurs.

PREMIÈRE PARTIE

LA POLITIQUE

Les motifs de censure politiques touchent 11 % des dossiers. Ce taux relativement faible tient, pour partie, à notre échantillon constitué à partir de l'interdiction aux mineurs. C'est pourquoi nous avons consulté, hors échantillon, d'autres dossiers de films dont nous avons trouvé la trace dans les archives ministérielles ou dans notre bibliographie. Néanmoins, la faiblesse numérique des motifs politiques correspond aussi à une réalité. En trente ans, la commission a, proportionnellement, moins censuré pour ces motifs, tout simplement parce qu'elle n'a pas eu à le faire davantage. Les exemples infligés aux contrevenants ont eu une portée dissuasive plus grande qu'en d'autres domaines.

Nous avons donc regroupé dans ce chapitre quatre motifs de censure. Le premier concerne les films *subversifs* – du point de vue des pouvoirs publics – parce que partisans puis « engagés ». Le deuxième porte sur les évocations des *guerres* du XX^e siècle. Les interventions censoriales regroupées sous le vocable *diplomatie* sont celles qui ont été motivées par le prestige de la France hors de ses frontières ou par la mise en péril de sa politique étrangère. Enfin, on traitera des mises en cause de serviteurs de l'État, porteurs d'*uniformes* pour la plupart.

Bien davantage que les autres, ces motifs politiques se caractérisent par une très grande porosité. Ainsi, *Le Rendez-vous des quais*¹ est une œuvre réalisée par un instituteur communiste (*Subversion*) qui évoque la grève

1. Paul Carpita, 1955. Interdiction par 10 voix contre 7 et 1 abstention, le 10 août 1955 ; saisie le 22 novembre 1955 ; visa le 25 mars 1983.

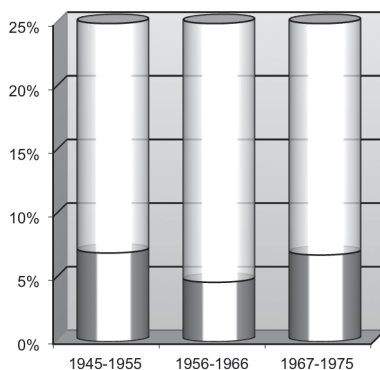
des dockers CGT contre la guerre d'Indochine (*Guerres*) et l'on voit des militants affronter violemment les forces de l'ordre (*Uniformes*).

CHAPITRE 1 SUBVERSION

La censure politique a souvent été dissimulée derrière la nécessité de sauvegarder l'ordre public et, du général de Gaulle à Valéry Giscard d'Estaing en passant par Henry de Ségogne, Jacques Duhamel et Pierre Soudet, on n'a cessé de proclamer sa disparition, mais le caractère répétitif de ces proclamations suffit, à lui seul, à faire naître le doute quant à leur

sincérité. Notre corpus, constitué d'interdits aux mineurs, peut sembler ne pas être le plus indiqué pour approcher ce motif de censure. Pourtant, 7 % des dossiers sont concernés, ce qui indique qu'il s'agit là de la partie émergée d'un iceberg de taille respectable. Mais, en trois décennies, la subversion cinématographique a considérablement évolué.

Part des films liés à la subversion



Guerre froide sur Celluloïd

La guerre froide s'est manifestée par un tir croisé. D'un côté, les professionnels se servent de leur présence dans la commission pour relayer la campagne du Comité de défense du cinéma français contre les accords Blum-Byrnes, campagne dans laquelle antiaméricanisme et protection-

nisme se mêlent intimement. Il s'agit à la fois de protéger un marché national et de prémunir la jeunesse contre « gangsters et pin-up, symboles de l'idéologie que l'Amérique veut implanter chez nous, pour abrutir et éteindre toute conscience nationale, barrière à son envahissement¹ ». Les avis d'interdiction des films hollywoodiens sont généralement mutiques mais les chiffres parlent d'eux-mêmes : parmi les interdictions totales prononcées entre 1945 et 1950, il en est 54 % qui portent sur des productions hollywoodiennes. Quant à eux, les ministres tentent d'endiguer le flux de la propagande communiste par le film. De même que les professionnels proches du PCF ne se sont pas vantés d'utiliser les armes d'Anastasia pour lutter contre la déferlante hollywoodienne, les pouvoirs publics ont rarement assumé leur politique censurelle anticommuniste. On en trouve cependant quelques traces. L'avis d'interdiction de *Levés avant le jour*², consacré aux volontaires des brigades internationales, stipule que « l'écran ne doit pas servir de tribune politique » et, au sujet des *Lendemain qui chantent*³, Georges Huisman écrit que « le ministre de l'Intérieur [lui] semble s'opposer formellement à la projection de tout film communiste⁴ ». Les œuvres interdites sont réalisées sous l'égide de Procinex, la société de production du PCF, ou bien importées de l'Est par Sovexportfilms. Dans la première catégorie figure *L'Homme que nous aimons le plus*⁵ qui témoigne des cadeaux offerts à Staline par des enfants, des mineurs, des dockers et des ménagères à l'occasion de son soixantedixième anniversaire. Le commentaire, lu par Éluard, chante le génie du vainqueur de Stalingrad et le film se termine par un vibrant discours de Maurice Thorez. Les censeurs interdisent toute exploitation, même non commerciale. En effet, le 6 décembre 1948, le gouvernement Queuille a pris un arrêté visant à soumettre à la censure les films d'exploitation « non commerciale », c'est-à-dire, principalement, les bandes produites par le PCF pour ses meetings.

Les listes de films interdits dont nous disposons confirment la vigilance des gouvernements de la IV^e République quant aux films à colo-

1. *La Vie ouvrière*, n° 166, 5-11 novembre 1947.

2. Louis Daquin, 1948. Interdit le 29 décembre 1948.

3. Louis Daquin, court-métrage, 1949. Interdit le 2 mai 1949.

4. Georges Huisman, note au secrétariat, s.d.

5. Victoria Spiri, court-métrage, 1950. Interdit le 12 avril 1950.

ration communiste¹. L'année 1955 par laquelle se clôt la période régalienne est celle de l'interdiction de *Bel-Ami*² de Louis Daquin. Comme Maupassant, Daquin brosse le portrait d'un ambitieux qui réussit grâce à ses conquêtes féminines. Le film pourfend les milieux politiques et affairistes et dénonce la colonisation. Il est produit par une société viennoise, la Projektograph Film associée aux Films Marceau et aux Films Malesherbes. C'est donc à l'est de la capitale autrichienne que le film est tourné. L'affaire commence par la déchéance de nationalité du film, sur ordre du gouvernement, peu après le début de l'insurrection algérienne. Devenu étranger, le film peut être interdit sans que la commission ait à motiver sa décision, même sur un plan strictement interne. Cette interdiction permet aux censeurs de négocier vingt-six modifications relatives aux questions coloniales et dont nous ne connaissons le détail que grâce au réalisateur³. Les censeurs lèvent l'interdiction mais le ministre André Morice décide de la maintenir, en raison de la satire que le cinéaste fait des milieux politiques. Quant à la justification, elle se fonde sur le caractère « étranger » de *Bel-Ami*:

Il me paraît déplacé que la critique de nos institutions sur nos propres écrans soit le fait des films étrangers. Chaque peuple est libre de se juger et de s'amender mais il doit laisser le voisin libre de sa propre critique. À tout le moins, si l'un estime devoir souligner sur ses propres écrans les défauts ou les erreurs de l'autre, doit-il avoir le tact de ne pas imposer sa critique aux écrans de l'autre⁴.

Au Palais-Bourbon, l'affaire donne lieu à une passe d'armes entre le communiste Fernand Grenier et le ministre: « On pourrait dire que *Le Discours de la méthode* est une œuvre hollandaise puisqu'elle a été impri-

1. « Liste de films interdits 1945-1966 », Archives du CNC, et « Films interdits dont l'interdiction a été levée 1945-1966 », Archives de la Protection judiciaire de la Jeunesse, CAC 19910300/33.

2. Louis Daquin, 1954. Interdiction le 15 décembre 1954, levée après coupures par 12 voix contre 6 et 3 abstentions le 9 février 1955, mais maintenue par le ministre. Autorisation le 3 avril 1957.

3. Louis Daquin, *Le cinéma, notre métier...*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1978, p. 274-281.

4. André Morice, note à la présidence du Conseil, 6 mai 1955. AN, F41/2372.

mée aux Pays-Bas¹ » assène le premier. « C'est un film étranger et tendancieux... Du Maupassant retouché par Gorki!² » rétorque le second. Si cet épisode incombe au cabinet d'Edgar Faure, l'interdiction, la déchéance de nationalité et les coupures sont l'œuvre de celui de Mendès France qui l'a précédé et, lorsque Guy Mollet succède à Edgar Faure, il faut attendre le printemps 1957 pour que le film soit libéré, sans doute parce qu'il y est constamment question du Maroc, indépendant en 1956.

UN ENJEU : LE MODE DE SCRUTIN

Il a suffi au ministre d'examiner le résultat du scrutin du 9 février 1955 pour comprendre que l'autorisation de *Bel-Ami* avait été obtenue avec l'aide de fonctionnaires félons. « Depuis ce jour, il est exigé que les votes aient lieu à main levée³ », écrit Louis Daquin dans ses Mémoires. Question lancinante, en fait, que celle du mode de scrutin. En 1951, lorsqu'ils acceptent de réintégrer la commission, les professionnels demandent à ce que le vote soit secret mais ils n'obtiennent gain de cause qu'en 1954. Très vite, la situation devient insupportable aux ministres qui soupçonnent leurs représentants de complaisance. De fait, ces fonctionnaires, peu liés aux ministres de la IV^e République qui valsent continûment, ont pu se considérer comme les seuls éléments stables de leurs administrations et en concevoir une légitimité propre.

En mars 1956, Gérard Jaquet, secrétaire d'État à l'Information, obtient du Conseil d'État la condamnation du vote à bulletin secret. Un fonctionnaire ne siège pas dans une instance officielle en son nom mais en tant que représentant de son ministre. En conséquence, ce dernier doit pouvoir contrôler son vote⁴. Mais en octobre, le même Gérard Jaquet déclare à l'Assemblée que « le vote secret doit être maintenu, le vote public ayant soulevé, quand il a

1. Fernand Grenier, *Journal officiel des débats parlementaires, Assemblée nationale*, 17 mai 1955.

2. André Morice, *Ibid.*

3. Louis Daquin, *op. cit.*, p. 270.

4. Arrêt du Conseil d'État, 27 mars 1956, F41/2372.

été appliqué, des difficultés telles qu'on a dû y renoncer¹ ». Henry de Ségogne est plus explicite lorsqu'il se lamente, quelques années plus tard, de la solidarité des professionnels : « Et cette solidarité s'affirmait avec d'autant plus d'évidence jadis, lorsque le scrutin était public. Tout au plus l'institution du vote secret a-t-elle favorisé l'indépendance de quelques commissaires². » On comprend donc que l'exécutif, constatant que le contrôle de la discipline de vote des censeurs ministériels impliquait le même contrôle des censeurs professionnels par leurs collègues et leurs mandants, s'est livré à une élégante pirouette en optant finalement pour le scrutin à bulletin secret avec le secret espoir que celui-ci permettrait de diviser le camp adverse, quitte à prendre soin de nommer des censeurs ministériels d'une loyauté irréprochable c'est-à-dire des membres de cabinets.

Dans les années 1960, on interdit quelques courts de « propagande castriste » comme *Peuple armé*³ ou *Cuba si*!⁴. En 1969, la révolution cubaine s'étant assagie, la commission voit sa célébration d'un œil plus serein. *Lucia*⁵ n'écope que d'un seuil à 13 ans en raison de sa violence. Dans les années 1970, les œuvres de propagande n'émeuvent plus les censeurs. En 1972, le seuil à 13 ans de *Rouges et Blancs*⁶ est justifié par « nombre d'exécutions sommaires et [des] descriptions ou suggestions de tortures ». Pourtant, cette production hongroise retrace les affrontements de l'éphémère république des Conseils de 1919 de façon nettement

1. Pierre Saury, note au ministre de l'Industrie et du Commerce, 15 janvier 1957, CAC 19870373/23.

2. Henry de Ségogne, *Rapport de la commission d'enquête et d'études sur la réforme de la réglementation du contrôle des films cinématographiques*, s.d., CAC, 19840297/5.

3. Auteur indéterminé, interdit le 20 octobre 1961 par Christian de La Malène. CAC 19870373/26.

4. Chris Marker, 1961. Interdiction par 8 voix contre 6 abstentions le 12 juillet 1961, levée le 6 mai 1963.

5. Humerberto Solàs, Cuba, 1968. Moins de 13 ans (désormais abrégé PS), 15 octobre 1969.

6. *Csillagosok katonak* Jancso, Hongrie, 1970. Moins de 13 ans par 13 voix contre 5, le 19 décembre 1972. Dossier consultable sous le titre *Agnus Dei*.

partisane. En sens inverse, le documentaire *Procès à Staline*¹, dont le titre reflète parfaitement le propos, subit la même restriction pour des motifs semblables sans que le caractère partisan de l'œuvre ne pose le moindre problème.

Anticléricalisme

Attenter aux valeurs de l'Église est une autre forme de subversion. C'est principalement en raison de son anticléricalisme que le gouvernement Schumann s'en est pris à *Clochemerle*² adapté de Gabriel Chevallier. La charge était pourtant débonnaire. Certes, le personnage de Justine Putet, la punaise de sacristie, n'est pas tendre mais le camp cléricale est modéré par le curé Ponosse qui sait vivre, peut-être un peu trop du point de vue d'un ministre MRP. Sa liaison avec sa bonne n'est pas suggérée mais affirmée et, chaque semaine, il va s'en confesser auprès de son collègue du village voisin. Ensemble, ils vident quelques bouteilles et évoquent leurs servantes respectives : « Votre Josépha reste fraîche. Son embonpoint a quelque chose d'avenant. Ah... Mon Honorine se fait bien aride. » Cette réplique n'a pas survécu à la projection organisée à la présidence du Conseil. Pourtant, les anticléricaux ne sont pas à leur avantage non plus. Tous sont des soiffards et le plus remonté, l'instituteur, est le pendant de Justine Putet.

À cette date, la commission ne comprend pas d'ecclésiastiques. Tel n'est plus le cas après la réforme de 1961. L'abbé Jean Pihan siège au sein du collège des experts en tant qu'éducateur car il encadre les Cœurs vaillants de l'Église. Peu après sa nomination, il a été demandé à l'abbé d'expertiser les dialogues de *Viridiana*³. La VO a été affublée d'un seuil d'âge parce que l'héroïne subit deux tentatives de viol. Jean Pihan doit suggérer les modifications de dialogues que la censure pourrait imposer

1. *Processo a Stalin*, Lucisano, Italie, 1963. Moins de 13 ans, le 11 juillet 1967.

2. Pierre Chenal, 1948. Visa tous publics accordé par la commission, le 7 avril 1948, mais interdiction aux moins de 16 ans, coupures et interdiction à l'exportation, sur décision gouvernementale, le 28 avril 1948. Autorisation en Europe et Amérique latine contre coupures et avertissement, le 21 octobre. Autorisation pour les États-Unis, les Proche et Moyen-Orient mais pas le Canada, le 8 décembre.

3. Luis Bunuel, Espagne, 1961. Interdit aux moins de 16 ans par 16 voix contre 2 et 2 abstentions, le 26 juillet 1961.

pour autoriser le doublage. Mais la tâche est ardue : « Je ne trouve dans les dialogues aucun mot qui puisse être amélioré du fait qu'on le remplacerait par un autre. Il faudrait couper la phrase entière¹. » Lorsque l'un des personnages dit à Viridiana : « Laisse-les pêcher, il faut pêcher pour mieux se repentir ensuite », l'abbé propose tout de même : « Pêche donc... Tu te repentiras plus tard ». Mais il ajoute aussitôt : « C'est une goutte d'eau douce dans un océan de vitriol. Alors... » À la fin du film, Viridiana rejoint son cousin et sa maîtresse pour une partie de cartes qu'elle avait refusée jusque-là. Le cousin, qui désire la jeune femme et n'a cessé de se moquer de sa vocation religieuse, s'exclame : « Vous n'allez pas me croire mais, la première fois que je vous ai vue, je me suis dit : ma cousine Viridiana finira bien par jouer à la belote avec moi. » L'abbé enrage du génie de Bunuel à suggérer une relation à trois en ne parlant que de belote : « La dernière phrase est évidemment scandaleuse. Elle résume l'échec final de Viridiana et avec elle de tout effort humain vers le mieux. Seulement, elle n'est pas, en elle-même, contraire aux bonnes mœurs ! » Cela montre en tout cas que l'expert ne distingue aucunement ses qualités sacerdotales de ses fonctions de censeur et la Commission de contrôle d'une république laïque l'admet parfaitement. Cela n'a pas été sans conséquences, quatre ans plus tard, lorsque l'abbé a déclenché la plus retentissante affaire de censure du siècle, celle de *La Religieuse*.

La religieuse, le cardinal et le général

L'affaire Rivette a toujours été racontée de la même manière. Or, au vu des archives consultées et des témoignages recueillis, il nous semble possible d'en donner une lecture sensiblement différente sur trois points essentiels :

– Il est généralement admis qu'Yvon Bourges porterait la responsabilité d'une interdiction qui relèverait donc de l'initiative malheureuse d'un secrétaire d'État quelque peu obtus. Nous allons voir, tout au contraire, que l'intéressé n'a été que l'exécuteur d'une décision prise à l'Élysée avant même sa nomination.

1. Jean Pihan, note à Henry de Ségogne, le 25 septembre 1961.

– Il est généralement admis que la campagne menée contre le film aurait été l’initiative spontanée des religieuses et aurait embarrassé la hiérarchie catholique. Nous allons voir, tout au contraire, que c’est au plus haut sommet de l’Église de France qu’a été organisée cette campagne.

– Il est généralement admis que Jacques Rivette avait été, non pas une oie blanche mais, tout au moins, un cinéaste uniquement préoccupé d’esthétique et abasourdi par une décision incompréhensible. Nous allons voir, tout au contraire, que le projet du film est né d’une volonté délibérée de braver la censure.

À l’origine du film, il y a le texte de Diderot, l’histoire d’une jeune femme née d’une infidélité maternelle, que l’on cloître et qui se révolte. Après le décès d’une mère supérieure pleine de bonté, elle subit les traitements sadiques de sa remplaçante janséniste. Suite à une enquête ecclésiastique, Suzanne obtient d’être envoyée dans un autre couvent, fort mondain, où, cette fois, elle doit se défendre des assauts d’une supérieure saphique. Elle s’enfuit avec la complicité de son aumônier qui, lui non plus, n’a pas la vocation et tente à son tour d’abuser d’elle. La fuite éperdue de Suzanne la conduit dans une maison de rendez-vous où elle préfère se donner la mort plutôt que de se donner aux hommes. Si cette œuvre est la seule à n’avoir jamais été mise à l’Index parmi celles de Diderot, comme le répéteront à l’envi les défenseurs du film, elle a été interdite par les autorités françaises en 1824.

En 1962, ce texte devient pièce de théâtre avec, déjà, une mise en scène de Jacques Rivette d’après une adaptation de Jean Gruault. Ce qui est crucial, c’est la présence, dès l’origine du projet, de Jean-Luc Godard. C’est lui qui finance la pièce, trouve une scène, convainc un producteur de tester un premier scénario en précensure¹. La pièce ne connaît pas un grand succès mais le succès n’est peut-être pas le mobile premier de Godard. Antoine Bourseiller, alors directeur du Studio des Champs-Élysées, en témoigne en relatant la visite d’un inspecteur de police du bureau des spectacles de la préfecture de police auquel il déclarait : « Vous savez bien pourquoi on fait ça. Si on démontre que *La Religieuse* sur une scène de théâtre ne crée pas d’incident, on pourra, auprès de la censure, démontrer que faire le film ne gênera personne. » Ce à quoi le policier rétorque : « Pas du tout ! Parce que entre 250 places au Studio des Champs-Élysées et des milliers de places sur les Champs-Élysées, il y a une grande diffé-

1. Antoine de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 188.

rence numérique et c'est cette différence numérique qui fera que votre film sera interdit¹. » Ainsi, dès 1962, le projet serait tout entier destiné à bousculer la censure selon une « stratégie de contournement² » imaginée par Godard. Nonobstant, Jacques Rivette tient dans la presse des propos rassurants au sujet de la pièce : « L'aspect essentiel n'est pas anticlérical, c'est le féminisme. C'est surtout une revendication de la liberté d'une jeune fille par rapport à sa famille, le droit à l'individu de disposer de lui-même vu en 1760³. »

Lors de l'examen en précensure du premier scénario, les prédictions de l'émissaire de Maurice Papon se vérifient. Si le sévère président-suppléant Robert Touzery se contente de pronostiquer un seuil à 18 ans en raison de l'homosexualité de l'une des supérieures, la très progressiste Hélène Gratiot-Alphandéry se déclare défavorable au tournage de ce qu'elle perçoit comme une pure provocation. Seul Joseph Rovin, délégué de Peuple et Culture parmi les experts, prend clairement position contre toute restriction au nom de la laïcité. Mais l'avis qui, par sa teneur, porte en lui la suite de l'affaire est celui de Jean Pihan : « À travers un cas particulier, historique, anachronique et tout ce qu'on voudra, c'est toute l'institution monacale et toute la vie religieuse qui est diffamée, bafouée, traînée dans la boue. » L'abbé présuppose donc l'extrapolation de l'exemple et en appelle à ses collègues : « Je ne puis séparer dans un tel cas ma qualité sacerdotale de mes fonctions de censeur. J'adjure solennellement mes collègues de la commission, quelles que soient leurs opinions religieuses et philosophiques, d'avoir l'esprit assez noble pour refuser une telle vilénie⁴. » Le président l'entend et pronostique l'interdiction totale « en raison du caractère attentatoire au respect de la sensibilité d'une grande partie du public⁵ » tout en confiant au représentant de Jeunesse et Sports une sorte d'ambassade : « M. Jean d'Ormesson est désigné pour aller négocier avec le producteur quelques allègements supplémentaires et pour rédiger un "chapeau" mettant en garde les spectateurs contre toute généralisation⁶. » C'est ce qu'indique un mémorandum contenu dans le dossier qui

1. Mehdi el-Hadj, « La censure : 1966, la Religieuse de Jacques Rivette est interdite », *L'Histoire en direct*, France Culture, 6 janvier 1997, 1 h.

2. Antoine de Baecque, *ibid.*

3. Jacques Rivette, entretien *Le Monde*, 8 septembre 1963.

4. Jean Pihan, avis de précensure, 5 mai 1962.

5. Henry de Ségogne, 21 mai 1962. Rapport de précensure.

6. Mémorandum, 18 février 1966.

retrace toute l'affaire. Par cet avertissement, toujours présent au début du film, Jean d'Ormesson prononce une interdiction originale puisqu'elle s'impose aux spectateurs : « Librement adapté d'une œuvre polémique de Diderot portant le même titre, ce film est une œuvre d'imagination. Il ne prétend pas porter une peinture exacte des institutions religieuses, même au XVIII^e siècle. Les spectateurs ne manqueront pas de le replacer d'eux-mêmes dans cette double perspective historique et romanesque et de *s'interdire* [c'est moi qui souligne] toute généralisation hâtive, injuste et évidemment indéfendable. »

Eric Shlumberger, échaudé, cède la main à Georges de Beauregard et un deuxième scénario est soumis à la précensure. Le risque d'interdiction est « considérablement atténué » mais « il demeure, toutefois, que le film, par son sujet même, reste de nature à heurter la sensibilité et les convictions d'une part importante du public et qu'il est difficile à la commission de donner des assurances formelles quant à la décision qui pourra être prise¹ ». Le censeur averti sait qu'il ne faut jamais s'engager trop avant dans les promesses de libéralisme mais le projet obtient tout de même une manière de feu vert. Tout semble donc aller pour le mieux. À ceci près – et c'est crucial – que l'abbé Pihan n'a pu donner sa bénédiction au scénario remanié parvenu rue de Lubeck alors que le prélat s'envolait pour Rome où l'appelaient de saintes besognes. Le producteur et l'auteur laissent le projet reposer deux ans puis décident de corser leur adaptation, surévaluant peut-être l'évolution des mœurs et des seuils d'acceptabilité. D'ailleurs, d'après la fille du producteur, à cette date précise, Georges de Beauregard et Jean-Luc Godard sont dans un état d'esprit qui les amène à envisager, un temps, une autre production qui aurait certainement porté l'abbé Pihan aux sommets de la félicité : « Le 21 août 1965, Papiton [C'est son papa] compléta la liste de ses productions 1965 avec *La Religieuse*, *Objectif 500 millions*, et *La Vie aventureuse de Jésus* réalisé par Jean-Luc Godard. C'est dommage que ce dernier projet ait été abandonné car il n'aurait pas manqué de surprendre². » À n'en pas douter ! Mais, ce jour-là, Papiton se contente de faire parvenir au CNC la demande d'agrément de *La Religieuse*. Nous citons, ici encore, le memorandum non signé qui figure dans le dossier : « Août 1965 : M. de Beauregard présente son pro-

1. Robert Touzery, avis de précensure, 5 juillet 1963.

2. Chantal de Beauregard, *Georges de Beauregard, premier sourire de Belmondo, dernier de Bardot*, C. Lacour éditeur, Nîmes, 1991, p. 194.

jet de film à la commission d'agrément, alors que la majeure partie de la commission de censure est en vacances. Le président adjoint intercepte le dossier à la commission d'agrément et demande la précensure. Il est constaté que le scénario contient certaines différences par rapport au scénario de 1963. » Aussi, Robert Touzery rédige-t-il à la hâte un troisième avis qui vise à faire savoir au producteur que sa fourberie a été découverte :

Je note en second lieu que la fin du film, telle qu'elle ressort de la continuité dialoguée qui a été soumise à mon appréciation, diffère notablement de celle qui a donné lieu à l'avis de précensure du 5 juillet 1963. Je dois, à cet égard, réserver formellement l'avis définitif de la commission au sujet des scènes 143 et 151, 152, 153, qui, insérées dans le contexte général du film, et rapprochées de ses thèmes et personnages principaux, pourront apparaître comme provocantes et sont exposées à un risque de coupures partielles ou totales¹.

La « continuité dialoguée » n'a pas été conservée mais un autre découpage², bien que non daté et ne comportant aucune numérotation de scènes, contient ce qui pourrait être l'insert en cause. Dans un salon aristocratique, l'avocat de Suzanne rend compte à Diderot des développements de l'affaire. Un abbé est là qui tolère les conversations libertines ou impies. Une marquise évoque sa sexualité de femme vieillissante ou confie qu'elle ne fait semblant de prier que pour donner le change à sa femme de chambre. On s'interroge plaisamment sur le fait de savoir si les anguilles ont une âme³ et, ce faisant, on titille le corsage des dames avec les véritables anguilles dont on va dîner. Sans doute alerté par Robert Touzery, l'abbé, pris d'une sainte colère, décide de remuer ciel et terre contre le projet :

En déclenchant toute cette campagne contre ce film, j'ai agi par esprit chevaleresque. Je n'admettais pas que, sous prétexte de traiter

1. Robert Touzery, avis de précensure, 21 août 1965.

2. Jacques Rivette et Jean Gruault, *La Religieuse d'après Denis Diderot*, Fonds Jacqueline Moreau / Bernard Evein, s.d., 131 p., BiFi, ME66-B19.

3. Les auteurs se sont inspirés d'une lettre de Diderot à Sophie Volant qui posait cette même question. Voir Hélène Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, p. 129.

une situation, hélas plus que vraisemblable, prétendument révélée par Diderot au beau temps du « Siècle des Lumières » (et qui n'était qu'un « canular » monté par les amis du trop naïf philosophe), on jetât le discrédit sur la vie religieuse en notre temps. Je ne voulais pas que le Français moyen, mal informé, prompt à écouter les ragots, puisse se dire que « c'est encore comme ça dans les couvents ». Enfin, je demandais à la commission comment elle réagirait si l'on nous présentait un film du même acabit sur « le » rabbin, « le » franc-maçon, ou sur n'importe quelle profession globalisée par l'emploi de l'article « le » : l'instituteur, le notaire, etc.¹.

On note au passage que la situation de Suzanne n'est pas jugée fantasmagorique mais « plus que vraisemblable ». Il n'a pas échappé non plus au lecteur qu'en 1985 encore, sous la plume de l'abbé, les guillemets sont de rigueur pour les Lumières et leur siècle. Quant à la surinterprétation du sens des articles définis, l'abbé est à bonne école dans la commission que préside Henry de Ségogne puisque celui-ci a fait interdire *La Femme mariée*², un an plus tôt, avec les mêmes arguments. C'est d'ailleurs pour désamorcer ce type d'attaque que Georges de Beauregard, fin connaisseur de la censure, rebaptise le film *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*.

Un témoin, responsable à l'époque de l'Action catholique, se souvient d'avoir été embarqué dans une réunion conduite par Jean Pihan qui prônait la mobilisation générale « avec une passion incroyable³ ». Deux membres de la Centrale catholique – Pierre Goursat et le père Dewavrin – sont également présents. L'important est que cette réunion se déroule chez le cardinal Feltin. Sollicité par l'abbé, c'est un personnage de premier plan qui entre en scène : Maurice Feltin, déjà âgé de 82 ans, est l'archevêque de Paris. Sous l'Occupation, il a eu en charge les âmes bordelaises. Son pétainisme a été si appuyé que son nom a figuré, un temps, parmi les ecclésiastiques que le Gouvernement provisoire entendait démettre. Il a disparu de cette liste noire parce qu'un mois à peine après avoir célébré une messe en mémoire de Philippe Henriot, Maurice Feltin assistait au

1. Jean Pihan, *op. cit.*, p. 151.

2. Jean-Luc Godard, 1964. Interdiction par 13 voix contre 5 et 2 blancs, le 29 septembre 1964. Moins de 18 ans après coupures et changement de titre, le 26 novembre 1964.

3. René Tardy, cité par Mehdi El-Hadj, émission citée.

Te Deum de la Libération à Notre-Dame, en compagnie de Charles de Gaulle¹.

C'est justement au général que le cardinal s'adresse pour exiger l'interdiction du film avant même sa réalisation. Bruno Chéramy, le représentant d'Alain Peyrefitte au sein de la commission, se souvient de la menace voilée que contenait sa lettre : « Les catholiques sont aussi des électeurs » rappelait le prélat, peu avant des présidentielles... Le général aurait, sur-le-champ, ordonné à Alain Peyrefitte d'empêcher la sortie du film : « Vous vous débrouillez comme vous voulez mais ce film ne sort pas². » Le mémorandum du dossier porte trace de cette intervention et d'une initiative prise *via* le directeur général du CNC pour donner satisfaction au cardinal :

Septembre 1965 : Intervention écrite du Cardinal Feltin, la lettre étant signée par son secrétaire particulier, mais la démarche faite en son nom. L'inquiétude gagne la Centrale catholique pour le cinéma qui demande expressément aux pouvoirs publics de prendre des mesures préventives et d'interdire le tournage du film.

7 octobre 1965 : début du tournage.

12 octobre 1965 : M. Holleaux reçoit M. Beauregard et le met sévèrement en garde. M. Pompidou et M. Peyrefitte ont eu connaissance de la question et c'est avec leur accord que M. Holleaux fait la démarche³.

Ce qui importe ici, c'est la date de l'intervention du cardinal – septembre 1965 – qui infirme totalement la thèse d'une hiérarchie catholique entraînée par sa base. Le courrier du cardinal est antérieur d'un mois à la missive de la présidente de l'Union des supérieures majeures qui, exigeant l'interdiction d'un film « blasphématoire⁴ », initie la campagne de pétitions. Une note rédigée par Bruno Chéramy confirme encore l'ordre des initiatives :

1. Benoît Lasserre, « Chronique du procès de Maurice Papon. 4 : Le clergé avec Pétain », *Sud-Ouest*, 25 septembre 1997.

2. Bruno Chéramy, entretien accordé à l'auteur, 6 mai 2009.

3. Mémorandum, 18 février 1966.

4. La présidente de l'Union des Supérieures majeures, courrier à Alain Peyrefitte, 15 octobre 1965, CAC 19870373/26.

Nous venons de recevoir la lettre ci-jointe de la présidente de l'Union des Supérieures majeures de France c'est-à-dire de la sœur n° 1 de notre pays. Il serait peut-être bon que vous montriez cette lettre à M. Pompidou en lui demandant ce que l'on peut répondre. Doit-on se contenter de bonnes paroles restant dans le vague ou peut-on aller jusqu'à garantir que le film ne sortira pas?

Vous pourrez incidemment informer M. Pompidou de ce que le producteur du film, M. de Beauregard, a été averti avec prudence par M. Holleaux des très grandes réserves que faisaient les pouvoirs publics à l'égard de son film mais qu'il a cependant entrepris le tournage, qui est actuellement en cours, en répondant qu'il se faisait fort d'annuler toute tentative d'interdiction en agissant directement auprès de M. Pompidou. M. Holleaux n'a pas cru devoir aller jusqu'à lui préciser que la position de fermeté dont il se faisait l'écho était justement celle de M. Pompidou.

En ce qui concerne le Cardinal Feltin, je vous rappelle que j'ai donné des assurances orales aux dirigeants de la Centrale catholique pour le cinéma (Chanoine Dewavrin, M. Goursat) qui les ont immédiatement répercutées à Rome sur le Cardinal¹.

À la question de savoir que répondre à la «sœur n° 1», il est décidé de poursuivre dans la voie de l'engagement maximal. Les pétitions arrivent au ministère parfaitement formatées, ce qui atteste d'une véritable campagne. On a parlé de 500 000 lettres mais les archives du ministère n'en comportent que quelques centaines ainsi que la réponse-type qui leur est adressée :

Je tiens à vous dire qu'en ce qui me concerne je partage entièrement les sentiments qui vous animent et que, d'une manière générale, les pouvoirs publics ne peuvent rester indifférents devant un projet qui porte atteinte à l'honneur et à la considération des religieuses françaises qui rendent par ailleurs tant de services à notre société.

Aussi, je tiens à vous donner l'assurance que je n'hésiterai pas à utiliser dans leur plénitude les pouvoirs qui sont les miens en matière

1. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, s.d., CAC 19870373/26.

de contrôle cinématographique. Je vous précise au demeurant que le producteur du film a été d'ores et déjà avisé de cette position¹.

Le ministre prend soin de faire publier ces lignes dans *Le Figaro*, trois jours avant le premier tour de la présidentielle. Georges de Beauregard réagit dès le lendemain : « C'est la première fois qu'un ministre annonce qu'un film a de fortes chances d'être interdit avant même que le film ait été réalisé². » Henri Chapier, un proche du producteur, monte au créneau dans *Combat* pour dénoncer la manœuvre électorale : « En tout cas, pour ce qui est du vote des religieuses, gageons qu'il est acquis. »

Suite à la présidentielle, un remaniement amène Yvon Bourges à l'Information. Le film est présenté à la commission accompagné d'un argumentaire de Rome-Paris-Films : « Rien, dans le principe même du film, ne contredit les enseignements et les positions de l'Église à ce sujet. Les abus trop certains dénoncés par l'œuvre de Diderot ayant été aussi bien condamnés par celle-ci. » De fait, même l'Église du XVIII^e siècle n'apparaît pas, dans le film, comme complice des excès des deux mères supérieures. Bien au contraire, leur hiérarchie n'a pas de mots assez durs pour qualifier leurs attitudes. Quant à Suzanne, elle remet en cause la claustration parce



Suzanne (Anna Karina) en dévotion
(matériel publicitaire).

qu'elle y a été contrainte mais pas l'institution conventuelle, et encore moins la foi qui ne la quitte jamais. L'insert n'a pas été tourné. La commission se contente donc d'un seuil à 18 ans « en raison du caractère équivoque de certaines scènes » mais l'essentiel de l'avis a vocation à justifier auprès du ministre l'absence d'interdiction totale :

D'autre part si l'on se réfère aux critères habituels qui inspirent ses décisions, la commission n'a pas cru devoir formuler un avis tendant à l'interdiction totale. Mais le film, s'il ne comporte pas d'attaque

1. Alain Peyrefitte, courrier à sœur Marie-Elie Charlin, 23 novembre 1965, CAC 19870373/26.

2. Cité par Chantal de Beauregard, *op. cit.*, p. 198.

contre le principe de l'institution monastique, relate un fait divers, à vrai dire peu plaisant, et qui de ce fait risque, malgré la délicatesse avec laquelle il a été traité et le souci de mettre en évidence le décalage du temps, d'offenser la sensibilité d'un large public. Aussi ai-je le devoir de signaler qu'il peut donner lieu à des protestations.

Compte tenu des réactions qui se sont fait jour à la seule annonce du film, avant que celui-ci ait été achevé et visionné, réactions que la commission dans son devoir d'indépendance n'a pas à connaître mais qui créent néanmoins une situation exceptionnelle, il a semblé à une large majorité de la commission que l'appréciation de cette situation échappait à leur compétence et qu'il appartenait au ministre, mieux éclairé sur la nature et la portée des troubles éventuels, de prendre sa décision.

En termes plus prosaïques, les censeurs font passer la patate chaude au gouvernement, lui laissant le soin d'assumer seul ses engagements vis-à-vis de l'électorat catholique.

Le 28 mars, Yvon Bourges renvoie le colis en exigeant un second examen comme la loi l'y oblige lorsqu'il envisage une décision plus sévère que celle que préconisent les censeurs. Pour l'occasion, il leur rappelle qu'ils doivent « examiner une production en fonction de ses différents aspects et de l'ensemble de ses conséquences¹ ». Le 30 mars, l'interdiction est à nouveau rejetée et l'exportation n'est interdite que dans les « pays qui ont tous en commun d'avoir reçu l'empreinte de la tradition culturelle et chrétienne de la France ». Le lendemain, en sortant du Conseil des ministres, donc avec l'aval du chef de l'État, Yvon Bourges interdit le film². Quant à la latitude dont disposait le secrétaire d'État, Bruno Chéramy est formel : « Bourges n'avait pas le choix. La décision avait été prise avant sa nomination et c'était un ordre du Général ! Il l'exécutait ou il démissionnait. »

Mais l'élus d'Ille-et-Vilaine n'a jamais pensé démissionner et, trente ans plus tard, il défend encore la décision et en revendique la paternité avec véhémence : « Alors, il fallait prendre sa responsabilité et je l'ai prise et j'ai décidé l'interdiction du film. J'en ai parlé à M. Pompidou, dont on connaît la culture, qui était très hésitant mais qui, finalement, m'a donné le feu vert et j'ai pris la décision d'interdire le film et c'est moi qui ai pris

1. Yvon Bourges, courrier à Henry de Ségogne, 28 mars 1966.

2. Yvon Bourges, courrier à Georges de Beauregard, 31 mars 1966.

la décision¹. » On peut donc conclure que si la décision n'appartient pas, en propre, à Yvon Bourges, il ne s'est pas non plus fait prier. Et puis, la véritable cause de l'interdiction n'est peut-être pas à chercher en dehors du film lui-même – que le ministre affirme avoir visionné – et de sa force subversive qui, au fond, touche davantage au politique qu'au religieux. Valérie Vignaux, qui en a analysé chaque plan, évoque « le caractère profondément politique et moderne » de l'œuvre :

Suzanne Simonin s'oppose aux instances normatives morale, familiale et religieuse, révélées mortifères car elles pratiquent l'oppression. Pour ne pas céder aux injonctions dont elle est l'objet, elle est conduite à se donner la mort et incarne cette figure emblématique qui pour la liberté associe le martyr et le révolutionnaire. Le scandale de *La Religieuse* annonce la fin d'une société que les événements de mai 68 stigmatiseront : un bouleversement où les individus, hommes et femmes, réclameront contre les figures tutélaires (patron, père ou mari) le droit à disposer d'eux-mêmes, se réappropriant leur corps en le distinguant du corps social².

L'étendue des dégâts

À l'interdiction fait suite le scandale. Le 5 avril se déroule un véritable conseil de guerre qui réunit Georges de Beauregard, maîtres Kiejman et Lyon-Caen, Anna Karina, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, entre autres. Selon *Combat*, qui consacre désormais une rubrique quotidienne à l'affaire, les assaillants annoncent une offensive sur trois fronts : « Recours contre la décision du ministre – Élargir le débat qui n'est déjà plus circonscrit au monde du cinéma – Multiplier les prises de position des syndicats, associations et organismes divers³. » Pour l'heure, les hérauts de la contestation, Godard en tête, partent en tournée dans quelques universités de province avant de revenir se produire à la Mutualité qui fait salle comble,

1. Cité par *Mehdi El-Hadj*, émission citée.

2. Valérie Vignaux, *Suzanne Simonin ou La Religieuse de Jacques Rivette*, Liège, Éditions du Céfal, 2005, p. 77.

3. Francis Leroi, « Plan de bataille sur trois fronts contre l'interdiction de *La Religieuse* », *Combat*, 5 avril 1966.

le 26 avril. Pour ce qui est des prises de position, les syndicats de la profession sont évidemment les premiers à s'exprimer. C'est que l'affaire a comme contexte une crise de confiance des professionnels qui, le 30 mars, expriment sous les fenêtres d'André Malraux leur inquiétude face à la baisse de la fréquentation, au dirigisme du CNC ou au refus gouvernemental de réduire la TVA.

Pour ce qui est de l'élargissement du débat au-delà de la sphère cinématographique, gageons que la mobilisation a dépassé, et de beaucoup, les espérances de ceux qui l'ont initiée. Il n'est pas étonnant qu'Henri Chapier mène le bal en dénonçant « la venue du pire des racismes, celui de la bêtise, de l'impuissance et de la médiocrité repue¹ ». On ne sera pas surpris non plus qu'un député socialiste affirme que « l'immense majorité des spectateurs français qui pense que la liberté dans le domaine de l'art est la règle se trouve mise sous la tutelle de corporations minoritaires et attardées, même par rapport à l'Église d'aujourd'hui² ». Par contre, il est beaucoup plus singulier de voir l'indignation gagner des gaullistes et des catholiques. Le député UNR et ancien ministre René Capitant déclare l'interdiction « infiniment regrettable³ ». L'abbé Oraison, futur membre de la commission, la qualifie de « scandale » car le film « n'est absolument pas une attaque contre la foi chrétienne ou contre le principe de la vie religieuse⁴ ». Même la hiérarchie catholique, avec une belle ingratitude, lâche purement et simplement le pouvoir en déclarant « laisser aux pouvoirs publics la responsabilité de leurs actes⁵ ». La Centrale catholique pousse la tartufferie jusqu'à accorder au film la cote « 4B : à déconseiller » mais pas « 5 : à rejeter » et ce, malgré l'intense activité de ses représentants au cours de l'affaire.

Quant à eux, les défenseurs du film ont lancé un manifeste des 1789 dont quelques signatures ont de quoi agacer le gouvernement : le colonel Rémy, premier signataire, le député Jacques Duhamel, Claude Mauriac, Gaëtan Picon, ancien directeur général des Arts et Lettres de Malraux et même la fille de ce dernier, ce qui en dit long sur l'état d'esprit du ministre.

1. Henri Chapier, *Combat*, 7 avril 1966.

2. M. Dupuy, question au gouvernement, 3 avril 1966. *JORF*, n° 13, 4 avril 1966.

3. Cité in *Le Monde*, 3 avril 1966.

4. *Le Monde*, 4 avril 1966.

5. C'est le cas de Mgr Veuillot (cité par *Mehdi El-Hadj*, émission citée) ou de Mgr Delarue (cité in *Le Monde*, 6 avril 1966).

Pourtant, dédaignant soigneusement Yvon Bourges, le chef d'orchestre de la rébellion fait le choix, cruel, de prendre Malraux pour principale cible, sans doute parce que celui-ci refuse, depuis le début de l'affaire, de le prendre au téléphone. En deux salves, Godard envoie le vieux ministre par le fond. Comme l'écrit Antoine de Baecque, les deux tribunes parues dans *Le Monde* et *Le Nouvel Observateur* sont les « J'accuse » des opposants à la censure. Leur redoutable efficacité consiste à retourner contre l'adversaire son arme favorite, l'évocation emphatique des heures glorieuses de la Résistance. Et qui, plus que Malraux, a chanté la légende gaullienne en la matière, et érigé le résistancialisme en dogme ? Godard a l'intuition géniale de frapper à cet endroit précis, en traitant Malraux de « ministre de la Kultur », en qualifiant la censure de « gestapo de l'esprit » et en filant la métaphore policière :

Je ne connaissais donc le fascisme que dans les livres. « Ils ont emmené Danielle. » « Ils ont arrêté Pierre. » « Ils vont fusiller Étienne. » Toutes ces phrases-types de la Résistance et de la Gestapo, elles m'atteignaient certes de plus en plus fort, mais jamais dans ma chair et dans mon sang, puisque j'avais eu la chance d'être né trop tard. Hier, brusquement, tout a changé : « Ils ont arrêté Suzanne. » « Si, la police est venue chez Georges et au laboratoire. Ils ont saisi les copies¹. »

Le second texte s'achève sur une question qui n'appelle aucune réponse : « Comment donc pourriez-vous m'entendre, André Malraux, moi qui vous téléphone de l'extérieur, d'un pays lointain, la France libre² ? »

Pendant ce temps, André Holleaux, un proche d'André Malraux justement, se fait du mouron et écrit à Michel Jobert pour que le Premier ministre le sache. L'affaire pourrait bien s'aggraver avec le dépôt de bilan de Georges de Beauregard³. Le CNC l'a évité en accélérant des versements du Compte de soutien dus pour d'autres films. Se présente ensuite la question de la sélection du film pour Cannes. Le producteur la demande en manière de défi et Yvon Bourges relève le gant : il a interdit la diffusion d'une œuvre et non l'œuvre elle-même. Sur ce point, il reçoit le soutien

1. Jean-Luc Godard, *Le Monde*, 3 avril 1966.

2. Jean-Luc Godard, *Le Nouvel Observateur*, 6 avril 1966.

3. André Holleaux, courrier à Michel Jobert, 19 avril 1966.

d'André Malraux lors d'une réunion organisée à l'Élysée autour de cette épineuse question. Maurice Couve de Murville lui fait savoir qu'il désapprouve l'interdiction du film et Georges Pompidou, seul, s'oppose à la sélection : « Vous avez bien tort de ne pas vous méfier de ce milieu cinématographique. Ne serait-ce que pour mettre le gouvernement dans une situation politique difficile, ils vont couronner le film. » Mais Charles de Gaulle tranche : « Eh bien, puisque c'est le ministre de l'Information qui porte le chapeau, nous suivrons sa proposition¹ ». Apprenant la nouvelle de la sélection, Robert Touzery en tombe des nues : « C'est inimaginable à la fois sur le plan juridique et sur le simple plan du bon sens². »

De tout cela, Yvon Bourges s'explique à l'Assemblée. Son discours comporte trois passages particulièrement intéressants. Le premier est un décompte des interdictions totales prononcées depuis 1945 tendant à démontrer que « la Cinquième République [est] deux fois plus libérale que la quatrième ! ». À en croire nos propres comptes, cela est parfaitement vrai à cette date mais ne le restera pas car le nombre d'interdictions totales s'envole justement en 1966. L'orateur attribue une mention spéciale à François Mitterrand qui, pour avoir affirmé à la tribune que « l'interdiction d'un film est une faute contre l'esprit », se voit reprocher onze interdictions pendant son passage à l'Information en 1948-1949. Le deuxième est l'argument de fond visant à justifier l'interdiction du film de Rivette :

Ses protagonistes sont les religieuses de deux couvents dont le moins qu'on puisse dire, à une exception près (la fugitive Mère Supérieure de Moni), est qu'aucune n'est inspirée d'un mouvement de charité ou de ferveur. Tour à tour animées par la jalousie, la haine, la peur, le fanatisme, ou singularisées par la légèreté, le mensonge, la vanité ou le vice, elles donnent une représentation singulière des religieuses. Que les intéressées puissent se sentir cruellement diffamées, les sentiments et les consciences d'une grande partie de la population gravement atteints, quoi de plus évident ? Car ce ne sont pas les habits religieux du film qui permettent de situer l'action hors de notre temps et il faut croire que les apparitions de comparses en costumes

1. Récit et citation d'après Yvon Bourges dans *Mehdi El-Hadj*, émission citée.

2. Robert Touzery, note au cabinet du ministre, 20 avril 1966. CAC, 19870373/26.

du XVIII^e siècle n'étaient guère suffisantes pour en préciser l'époque, que les auteurs aient dû y faire figurer une préface d'avertissement¹ !

Le critère – ou le prétexte – d'interdiction est donc l'insuffisante distanciation temporelle. Au passage, on note que l'avertissement imposé aux auteurs par la censure devient, après coup, un élément à charge. Enfin, le ministre a réservé sa dernière flèche aux censeurs eux-mêmes. L'interdiction d'exporter dans certains pays et l'octroi du visa en France relèvent d'une contradiction : « Est-il évident que les images soient nuisibles dans certains États et pas dans d'autres et que l'autorité et la considération des communautés ne soient pas, ici ou là, atteintes au même degré ? »

Vient ensuite une bataille juridique longue de neuf années qui s'achève par l'annulation définitive de l'interdiction par le Conseil d'État, en 1975. À noter l'ironie de la première annulation, celle du tribunal administratif de 1967. Le pourvoi est déposé par maître Lyon-Caen, maître Kiejman et – le monde est petit – un maître de Ségogne, qui attaquent sur le fond, c'est-à-dire sur le détournement de pouvoir. Ils se fondent sur l'annonce de l'interdiction par Alain Peyrefitte dans *Le Figaro* qui prouve que le fondement de la décision était électoral. La diffusion par Yvon Bourges de son discours à l'Assemblée auprès de ses électeurs confirme le détournement. Le gouvernement répond, bien tranquillement, que « le pouvoir de censure est discrétionnaire ». Cette voie paraissant malaisée, les avocats glissent de mémoire en mémoire vers la volonté de mettre en évidence un vice de procédure, et y parviennent, comme le montre cet attendu de la décision : « Considérant que lorsqu'une mesure administrative doit être prise après avis motivé d'une commission consultative, ladite commission doit être appelée à délibérer et à se prononcer expressément tant sur la nature de la mesure envisagée que sur les motifs qui constituent le support de sa proposition qui sont destinés à éclairer l'autorité investie du pouvoir de décision et font partie intégrante de l'avis requis². » Or, si un vote a bien été organisé pour ou contre l'interdiction aux mineurs (22 mars) ou l'interdiction d'exportation vers certains pays (29 mars), aucun vote n'a

1. « Exposé fait le 29 avril 1966 à l'Assemblée nationale par Monsieur Yvon Bourges », p. 12, CAC 20080010/1.

2. Tribunal administratif, arrêt du 22 mars 1967, affaire Société Rome-Paris-Films, n° 1960/66, CAC, 19870373/26.

eu lieu sur les motifs. Le ministre a donc été mal informé et sa décision est nulle. À ce compte-là, le tribunal administratif aurait pu annuler toutes les décisions de censure prises depuis 1945 !

Voilà de quoi agacer un ministre : son interdiction cassée par la faute de censeurs aussi maladroits qu'indociles qui, non contents de lui tenir tête en prenant de mauvaises décisions, les prennent mal... Yvon Bourges prend la plume pour demander à Henry de Ségogne de remettre l'ouvrage sur le métier et d'ajouter : « Je ne saurais trop vous recommander de veiller attentivement à ce que les opérations de la commission se déroulent d'une façon rigoureusement conforme aux textes en vigueur. » Mais le président a pris son ministre de vitesse. Curieuse démarche, peut-être effectuée le sourire aux lèvres, que de téléphoner à Georges de Beauregard, le jour même du jugement, pour l'inviter à déposer une copie du film rue de Lubeck dès que bon lui semblera. Il confirme par écrit le lendemain : « J'avais pensé, bien qu'en la circonstance l'initiative appartienne au producteur du film, qu'il pourrait vous être agréable de reprendre, en exécution dudit jugement, la procédure aussitôt que cela vous serait possible¹. » Le producteur s'excuse presque de demander un délai supplémentaire pour remixer le son et ajouter une postface « pour marquer plus nettement encore le contexte historique du film² ». La libération a lieu quelques mois plus tard mais sous l'égide d'un nouveau ministre de l'Information, Georges Gorse, conseillé en matière de cinéma par l'écrivain Romain Gary dont on trouve le nom, entre Gallimard et Godard, parmi les signataires du manifeste des 1789. Cette nomination et la libération du film marquent bien un basculement d'époque.

Loin d'être une simple « dispute de ménage³ », l'affaire apparaît donc comme un véritable choc de titans. D'un côté, les superstructures traditionnelles de la société française, la part de l'Église la plus rétive à Vatican II emmenée par le cardinal Feltin et la part la plus conservatrice du gaullisme incarnée par de Gaulle en personne. De l'autre, de jeunes contestataires en cours de radicalisation, à commencer par un Godard très actif

1. Henry de Ségogne, courrier à Georges de Beauregard, 23 mars 1967. CAC, 19870373/26.

2. Georges de Beauregard, courrier à Henry de Ségogne, 24 mars 1967. CAC, 19870373/26.

3. Jeanne Favret-Saada, « L'affaire Rivette, une dispute de ménage », *Cinéma, rites et mythes contemporains*, n° 16, École pratique des hautes études, 1993.

dès 1962, et qui, depuis, n'a cessé d'évoluer vers la gauche. L'examen des dossiers de censure des films qu'il a réalisés depuis cette date montre qu'il veut en découdre avec la censure. Là est l'important : les uns et les autres ont voulu cet affrontement. Contrairement à la légende construite après coup, les assaillants ne pouvaient ignorer à quel assaut ils se livraient ; ils l'ont préparé quatre années durant et le pouvoir n'a cessé de leur adresser des coups de semonce. Tout au plus ont-ils été surpris par le niveau de violence de la réaction mais ils n'ont eu que plus de facilité à retourner cette violence contre le gouvernement. L'interdiction totale – contre l'avis même des censeurs – est devenue le symbole rêvé de l'arbitraire qu'ils voulaient combattre. Sans doute, Godard et les siens n'espéraient-ils que porter un coup de plus aux censeurs. Le cours des événements leur a permis d'atteindre les donneurs d'ordre. Reste à savoir comment naissent les légendes, et notamment celle de l'innocence surprise. Ce sont Jacques Rivette et Anna Karina qui ont, avec une belle persévérance, accrédité cette thèse :

Jacques Rivette évoquant une rencontre avec Henry de Ségogne antérieure au tournage : « Je lui ai dit qu'on ne cherchait pas du tout à faire un film scandaleux, qu'on n'avait pas du tout l'intention de faire du Vadim, comme on disait à cette époque-là. L'interdiction a fait un énorme scandale qui est resté à la une des journaux pendant des mois. On était blessés, tristes, on ne comprenait pas¹. »

Anna Karina : « Jamais Jacques n'a fait quelque chose de pervers, il est tellement puritain, il ne cherche pas à faire scandale. Il peut surprendre, déranger, peut-être, mais choquer, non. On a été très étonnés. Je ne m'attendais pas du tout à ça : le film était d'une grande beauté, d'une grande pureté². »

Ce que prouve l'affaire – et c'est tout son enjeu – c'est qu'il n'est pas nécessaire, en 1966, de « faire du Vadim » ou d'être « pervers » pour être censuré. De leur côté, Godard et Beauregard n'ont jamais adopté cette posture.

Côté élyséen, l'affaire est à mettre au compte de ces incompréhensions fondamentales des évolutions de la société dont de Gaulle a pu

1. Cité par Hélène Frappat, *op. cit.*, p. 129.

2. *Ibid.*, p. 132.

faire preuve lors de son second mandat. La faiblesse consistant à se laisser entraîner par un cardinal rétrograde à une décision liberticide sans en mesurer les conséquences cadre parfaitement avec l'agacement de se voir infliger une réélection en deux tours de scrutin au lieu d'un, en décembre 1965, ou avec l'hébètement du vieux général tournant en rond et répétant inlassablement, en mai 1968, que la situation est « insaisissable ». Le bilan, du point de vue du pouvoir, s'apparente à un désastre. L'affaire a, non seulement, légitimé, radicalisé et élargi le camp des adversaires de la censure mais elle a aussi divisé les gaullistes eux-mêmes. C'est dans les colonnes de *L'Express* qu'est née la légende d'une décision inconsidérée prise par un ministre trop zélé :

Au sommet, ni l'Église ni l'État n'ont eu, apparemment, de responsabilité dans le déclenchement de l'Affaire Rivette. Françoise Giroux et Pierre Billard rapportent un épisode qui doit dater du 20 mars 1966, donc une bonne dizaine de jours avant la décision d'interdiction. À la fin d'un entretien avec le chef de l'État, le cardinal Feltin, archevêque de Paris, soupire : « Et cette affaire de *La Religieuse*, quelle sottise ! » – « Oui, confirme le général, quelle sottise ! »

À supposer que les propos soient authentiques, qui peut dire avec certitude à quoi renvoie le mot « sottise » lorsqu'il sort de la bouche des protagonistes ? S'agit-il du film lui-même, de la campagne des uns ou de la persévérance des autres ? Pourquoi veut-on croire qu'il s'agit de l'interdiction, alors qu'elle n'a pas même été prononcée, à cette date ?

Terminons par la commission : bien qu'étrangers à l'interdiction, les censeurs sont les victimes collatérales de la déflagration puisque c'est le principe même du contrôle cinématographique qui est désormais contesté. L'éditorial des *Cahiers du cinéma* de mai 1966 le pressent, fort lucidement :

Ce film que certains trouvent chrétien et d'autres antichrétien est donc un film complexe, et c'est dire intelligent : n'est-ce donc pas cette intelligence qu'on a jugé bon de censurer ? Gageons qu'à l'inverse, on n'eût même pas songé à l'inquiéter s'il avait fait montre de

1. Jeanne Favret-Saada, art. cit., p. 77, citant Françoise Giroux et Pierre Billard, « L'histoire de *La Religieuse* interdite », *L'Express*, 11 avril 1966.

ce sommaire cléricalisme ou anticléricalisme dont le cinéma français a – autrefois – été coutumier. Cinéma français qui n'eut jamais le droit (quand il en eut envie) de faire quoi que ce soit qui mît en cause qui que ce soit : être touche-à-tout mais sans jamais toucher à rien. Au moins cette interdiction aura eu le curieux effet de réunir contre elle des gens que tout divise ; et, enfin, le geste du Censeur est toujours un aveu d'impuissance : autant s'en féliciter¹.

De cet éditorial, il faut surtout retenir le titre, « La guerre est commencée », qui confirme que l'affaire est un seuil entre temps conflictuels et obsidionaux. Désormais, la transgression ne sera plus affaire de francs-tireurs ou d'inconscients. Elle sera produite en flux continu.

Après l'affaire, les censeurs se montrent magnanimes vis-à-vis de l'anticléricalisme. *La Religieuse de Monza*² dépeint pourtant les frasques d'une religieuse dépravée du XVII^e siècle. Formidable rapport de la sous-commissaire Marcelle Dietsch qui dénonce le contenu du film tout en validant sa véracité historique : « Ce film n'est qu'un salmigondis de fornication, d'érotisme, de vulgarité, de violence, de torture et de crimes. Bien entendu, la sous-commission a demandé à ce qu'il soit examiné en commission plénière – et notamment par les représentants ecclésiastiques – car il va sans dire que l'Église dont on connaît certaines mœurs violentes et dépravées à cette époque est bafouée dans ce film qui, par ailleurs, n'a aucune valeur artistique³. » La commission s'en tient au seuil à 13 ans. Même restriction, en 1971, pour *Le Prêtre marié*⁴ alors que la sous-commissaire Geneviève Letondot pronostique que cette histoire de prêtre harcelé sexuellement par ses paroissiennes « ne manquera pas de choquer certains, et probablement certains publics de province » même si « sous les dehors d'une comédie légère, c'est une apologie de la pureté, pour ne pas dire de la sainteté⁵ ». En 1977, tandis que le sous-commissaire Alfred Barbariche approuve la levée du seuil d'âge parce que le film est « moral », la plénière s'y oppose : « Les polissonneries des jeunes filles de bonnes familles et de leurs mères, qui

1. « La guerre est commencée », éditorial, *Cahiers du cinéma*, n° 177, avril 1966.

2. *La Monaca di Monza*, Eriprando Visconti, Italie, 1969. Moins de 13 ans, 1^{er} juillet 1969.

3. Marcelle Dietsch, sous-commission, 13 juin 1969.

4. *Il prete sposato*, Vicario, Italie, 1971. Moins de 13 ans, 23 février 1971. Maintien par 14 voix contre 6 en 1978. Tous publics en 1990.

5. Geneviève Letondot, sous-commission, 9 février 1971.

semblent n'avoir d'autres objectifs dans la vie que de séduire leur vicaire, de l'aguicher au confessionnal, restent dans un registre qui n'est pas destiné au public familial » écrit Jean-François Théry. Hormis celle de Rivette, il est au fond peu d'œuvres inquiétées pour leur anticléricalisme, sans doute parce que l'Église a construit, face à la subversion cinématographique, ses propres lignes de défense *via* la Centrale catholique pour le cinéma¹.

Autour de Mai

Mai 68 a donné naissance à une kyrielle de films émanant des acteurs du mouvement et relevant tantôt de la captation des événements et tantôt de la fiction. Ils n'ont eu aucun problème avec la censure parce que leurs auteurs n'ont jamais demandé de visas. L'exception a pour titre *9 mai-9 juin 1968*,² formé de trois courts-métrages. La commission n'a rien à reprocher aux deux premiers, mais le représentant de l'Intérieur signale « la présence d'images qui, par l'évocation d'incidents récents et la nostalgie pouvant en résulter, lui paraissent de nature à provoquer d'éventuelles manifestations. Conscient de ce risque [la commission] pense qu'il appartient au ministre de l'apprécier ». Par contre, les censeurs recommandent l'interdiction du troisième court qui rassemble des interviews de leaders du mouvement, ce qui constitue un « délit de propagande en faveur de ligues dissoutes ». Plutôt que de s'embarasser de telles subtilités, Joël Le Theule interdit le tout.

Indépendamment de ces films de témoignages, un nouveau courant subversif se fait jour, dès avant 1968, dont Jean-Luc Godard est la figure de proue. Il s'agit non plus d'enrégimenter le cinéma au service d'une officine, mais de réaliser des films politiques en ce sens qu'ils pointent les contradictions de la société capitaliste. D'après sa bande-annonce, le pronom personnel de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*³ désigne « la cruauté du néocapitalisme », « la prostitution », « la région parisienne », « la

1. Voir Frédéric Hervé, « Anastasie, fille aînée de l'Église et de l'État? Censure étatique et cotation catholique des films en France (1945-1966) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 122, avril-juin 2014.

2. *9 mai-9 juin 1968*, Prévost et Bouillé, Belgique, 1968. Interdit le 12 novembre 1968. CAC 19870373/26.

3. Jean-Luc Godard, 1966. Moins de 18 ans à l'unanimité, le 12 décembre 1966. Coupure acquise sans scrutin, le 19 décembre.

salle de bains que n'ont pas 70 % des Français», « la terrible loi des grands ensembles », « la physique de l'amour », « la vie d'aujourd'hui », « la guerre du Vietnam », « la call-girl moderne », « la mort de la beauté humaine » mais aussi « la circulation des idées » ou encore « la gestapo des structures ». Cet inventaire à la Prévert est un tantinet réducteur, car le film porte aussi sur le langage, la perception, la société de consommation, les images et, bien sûr, le cinéma. Sur le plan formel, l'œuvre comprend bon nombre de regards-caméra et d'adresses au spectateur. Le jeu des acteurs est marqué par le fait qu'ils découvrent souvent leur texte en pleine prise, de la bouche du réalisateur, grâce à une oreillette. Bien qu'il dépeigne la vie de son personnage principal (Marina Vlady), une mère de famille qui vit dans un grand ensemble de la banlieue parisienne et se prostitue occasionnellement pour pouvoir s'offrir des biens de consommation, la construction du film s'éloigne de la continuité narrative et même de l'unité diégétique qui existait encore dans *Masculin Féminin*.

Enfin, le film est truffé d'inserts : côté image, inserts de vue des travaux d'aménagement de la région parisienne, construction de barres d'immeubles ou du périphérique ; côté son, inserts de monologues chuchotés par le réalisateur qui donnent à l'œuvre son caractère d'essai. L'un d'eux concerne Paul Delouvrier, haut fonctionnaire gaulliste qui s'est vu confier l'aménagement de la région parisienne : « Je relève déjà que Paul Delouvrier, malgré son beau nom, a fait ses classes dans les groupes bancaires Lazard et Rothschild. J'en déduis que le pouvoir gaulliste prend le masque d'un réformateur et d'un modernisateur alors qu'il ne veut que régulariser les tendances naturelles du grand capitalisme. » Le président signale la première phrase à Yvon Bourges en vue de « poursuites judiciaires et de saisie éventuelles ». Le cabinet réagit en indiquant la meilleure stratégie à suivre :

Le caractère diffamatoire à l'égard de M. Delouvrier apparaît, à la lecture, moins évident ; la charge étant dirigée contre la politique du gouvernement, surtout (texte page 2, page 8...). L'ordonnance du 4 février 1959 sur le statut des fonctionnaires : « L'administration est tenue de protéger les fonctionnaires contre les menaces, attaques, de quelque nature que ce soit, dont ils pourraient être l'objet à l'occasion de l'exercice de leurs fonctions. » Plutôt que d'intenter une action de poursuite, la solution que vous envisagez de demander à la prochaine Commission, la coupure du membre de phrase, me paraît

bien meilleure. Toutefois, comme je vous l'ai suggéré ce matin, vous devriez téléphoner à Delouvrier pour s'assurer que, par la suite, il ne déclarera pas qu'il n'était pas gêné d'être désigné dans ce film et qu'il n'avait rien demandé¹.



Grues rouge et blanche en ciseaux,
sur fond bleu.

Comme il en a pris l'habitude, Jean-Luc Godard joue, en fait, avec les nerfs des censeurs. C'est parce qu'on l'a obligé à amputer son *Petit Soldat*² d'images d'archives montrant Paul Delouvrier à Alger, à la fin de la Semaine des barricades, qu'il revient sur le cas de ce haut fonctionnaire.

Et, pour bien faire savoir aux censeurs à quel point ils sont prévisibles, manipulables et pathétiques, il illustre ce monologue d'un plan annonçant la coupure à venir. Sur fond de ciel bleu, une grue blanche et une autre grue rouge, filmées en contre-plongée, font mouvement comme des ciseaux qui se referment.

Sur le découpage du film, certains passages ont été cochés à l'encre rouge par un censeur. L'un d'eux incrimine encore le gouvernement accusé de « poursuivre sa politique de classe ». Un autre évoque « la civilisation du cul » grâce à un plan fixe de porte-clés sur lequel un corps féminin se dénude progressivement. Il y a aussi cette femme filmée dans son bain, assise puis debout, chez laquelle un employé d'EDF-GDF fait irruption, indifférent à la nudité de la jeune femme, tout affairé qu'il est au relevé du compteur, tout effaré qu'il est de la consommation d'eau chaude de la dame. Godard avait trouvé dans *Le Nouvel Observateur* l'histoire d'une femme qui, éblouie par le confort moderne, avait pris plus de bains que ses finances ne le permettaient³. Voilà, vraisemblablement,

1. M. Heurley, note au président, 15 décembre 1966.

2. Jean-Luc Godard, 1960. Interdiction par 13 voix contre 5 et 1 abstention, le 7 septembre 1960. Visa après coupures, le 11 septembre 1962.

3. Claude Vimenet, « La prostitution dans les grands ensembles », *Le Nouvel Observateur*, 29 mars-10 mai 1966.

les « nombreuses scènes dont le caractère vulgaire et indécent constitue de détestables exemples pour la jeunesse » et qui ont motivé le seuil à 18 ans acquis à l'unanimité.

En 1967, *La Chinoise*¹ est le film le plus politique que Godard ait jamais tourné et il l'est à tous points de vue. Tandis qu'il est lui-même en train de se radicaliser, c'est-à-dire de s'éloigner du PCF pour se rapprocher des maoïstes, Godard réalise un nouveau film-enquête mais il resserre le cadre sur la jeunesse politisée à travers l'exemple de cinq personnages enfermés dans un appartement bourgeois le temps d'un été pour apprendre le « marxisme-léninisme » grâce à des exposés. Surtout, il tente de « faire politiquement un film politique », conformément au mot d'ordre qui sera celui du groupe Dziga Vertov. Par exemple, à la question, posée par un personnage, de savoir si la lutte des classes continue sous la dictature du prolétariat, Godard répond par un mouvement de caméra et une composition chromatique dans laquelle les couleurs s'opposent et se répondent. Le travelling latéral aller-retour, réalisé depuis la terrasse de l'appartement révèle le positionnement distancié du réalisateur par rapport au groupe, en lisière, et permet de découper l'espace de l'appartement en trois compartiments, grâce aux volets qui coupent le champ. En première classe, se trouvent Omar Diop dans son propre rôle de jeune dirigeant maoïste d'origine sénégalaise, qui fait l'exposé, et Kirilov, peintre libertaire qui, artiste comme Godard, se tient lui aussi en lisière de la scène. Parce qu'ils sont les plus ancrés idéologiquement, ils sont habillés, l'un de rouge, l'autre de noir.



Omar Diop, le dirigeant
et Lex de Brujin, le peintre.

1. Jean-Luc Godard, 1967. Tous publics le 26 juillet 1967.



Michel Séméniako,
Anne Wiazemsky
et Jean-Pierre Léaud,
les apprentis.

En deuxième classe, les trois apprentis révolutionnaires, passablement dissipés, assistent à l'exposé. Puisqu'ils sont en formation, ils portent des couleurs moins marquées idéologiquement mais complémentaires, le jaune et le bleu. En troisième classe est reléguée la boniche du groupe, une jeune fille d'origine paysanne montée à Paris que les autres méprisent inconsciemment tandis qu'elle s'affaire continuellement aux tâches ménagères. Vêtue de bleu, elle cire les chaussures des garçons avec un chiffon jaune, de la couleur du pull de son compagnon qui, négligemment, lui fait une petite bise dans le cou avant de retourner aux choses sérieuses. Godard pressent ici l'éclosion du mouvement féministe initiée par des militantes politiques qui n'ont plus accepté d'assurer l'intendance pour que leurs compagnons puissent se consacrer à la révolution. À la fin du film, la jeune femme prend son envol. Ce film n'annonce pas la fête de Mai 68 mais – avec une prescience inouïe – la gueule de bois des années 1970, les suicides de militants, la dérive violente de certains groupes, le déphasage d'avec le reste de la population¹.



Juliet Berto, en troisième classe.

1. Pour une analyse détaillée de cette œuvre, voir Frédéric Hervé, « La Chinoise de Jean-Luc Godard », cours de cinéma, Forum des images, 1^{er} novembre 2013 [en ligne].

Alors que Godard a cumulé, jusqu'ici, huit interdictions aux mineurs, deux interdictions totales, un refus de doublage et que six de ses œuvres ont été coupées, *La Chinoise* est son premier film pour lequel aucune restriction n'est mise aux voix. « Un membre de la commission a noté que la séquence de l'assassinat d'un ministre soviétique, assorti de propos prochinois tenus en permanence par les héros du film, pouvait susciter des difficultés politiques et d'ordre public tant sur le plan national qu'international et en particulier altérer les relations franco-soviétiques. Cette argumentation n'a pas convaincu la majorité de la commission » écrit Henry de Ségogne qui, par le passé, a pu s'acharner sur le réalisateur. Mise au tapis par l'affaire Rivette, la censure jette l'éponge. Même les propos vindicatifs des personnages à l'encontre « des amis de Pompidou et Malraux qui ont interdit *La Religieuse* de Jacques Rivette » restent sans réaction. Bien des cinéastes ont alors pu s'engouffrer dans la brèche ouverte par Jean-Luc Godard¹.

Par exemple, Jacques Fourastié et sa *Bande à Bonnot*² dont les personnages naviguent entre proudhonisme et banditisme, en 1911. Henry de Ségogne s'étrangle en découvrant le synopsis du projet : « L'introduction indique clairement l'inten-



Jacques Brel et Bruno Cremer
dans *La Bande à Bonnot*.

tion des auteurs : "Rendre à Bonnot les hommages qui lui sont dus". Nous pensons que d'autres personnages sont plus dignes d'hommage. Le film risque d'être l'apologie du crime et de la violence, comme si celle-ci ne déferlait pas déjà suffisamment sur les écrans³. » En exigeant le découpage pour précensure, il menace d'emblée le producteur d'une interdiction aux mineurs « si ce n'est d'une interdiction totale ». Deux semaines plus

1. Sur le contenu politique des « fictions de gauche » des années 1970, voir Yannick Dehé, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, PUF, 2000, 304 p.

2. Jacques Fourastié, 1968. Moins de 18 ans et coupure par 13 voix contre 5, le 19 septembre 1968. Moins de 13 ans après de nouvelles coupures, le 12 juin 1970.

3. Henry de Ségogne, courrier au producteur, 6 mars 1968.

tard, le président rend compte des avis des censeurs : « Ce film, qui risque presque à coup sûr d'être une apologie du crime et du mépris de la vie humaine, ne devrait pas être réalisé. Mieux vaudrait au moins l'ajourner tant sont sérieuses les chances d'interdiction aux mineurs sans exclure celles d'interdiction totale [...]. La commission ne peut que mettre en garde le producteur contre les difficultés financières auxquelles il s'exposerait [...]¹. » Ces lignes, qui trahissent une peur panique vis-à-vis des idées anarchistes ou de leur simple évocation dans un film en costumes, ont été rédigées le 19 mars 1968, soit trois jours avant que le huitième étage de l'université de Nanterre ne soit investi par 142 étudiants, dont quelques libertaires. Le 5 avril, la production reçoit une nouvelle mise en garde en même temps que l'agrément. On peut donc raisonnablement affirmer que la censure a mis les bouchées doubles en matière d'intimidation. En vain, car le film est réalisé, et interdit aux mineurs « surtout en raison de la sorte de justification idéologique et morale que nombre de propos, tenus sur le thème de l'anarchie et de la nécessité de faire appel au meurtre pour régler les problèmes de la vie en société, s'efforcent d'apporter à ces agissements. » La plénière assume donc le caractère politique de sa décision et exige la coupure d'une réplique du chef de la Sûreté : « Avec des voyous, c'est simple : on est entre gens du même monde. »

Sans doute soulagé d'avoir échappé à l'interdiction totale brandie en précensure, le producteur ne demande pas son reste et exploite son film... mais revient à la charge deux ans plus tard : « Nous pensons que c'est peut-être à la proximité des événements de Mai 68, lors de la présentation du film, que nous devons cette interdiction [aux mineurs], car il nous semble que si le film était présenté actuellement, rien ne justifierait les rigueurs de la commission de Censure. Nous vous signalons d'autre part que nous avons effectué 470 m de coupes que nous tenons à la disposition de la commission de Censure². » Le président Ségogne et le représentant du Quai d'Orsay voient les coupes, constatent la suppression « de propos sur le thème de l'anarchie³ » et octroient au producteur la seconde carrière qu'il escomptait grâce à un seuil d'âge abaissé à 13 ans.

1. Henry de Ségogne, avis de précensure, 19 mars 1968.

2. Jean-Paul Guibert, courrier à Henry de Ségogne, 1^{er} juin 1970.

3. Henry de Ségogne, note du 12 juin 1970.

En 1969, Jean-Pierre Mocky prépare *Solo*¹ dans lequel il s'offre le rôle du héros qui vole au secours de son jeune frère, entraîné par un groupe d'anarchistes violents. Ils font irruption dans les parties fines, largement pourvues en prostituées, qu'organisent les notables locaux, et massacrent toute l'assistance à la kalachnikov. Le héros va jusqu'au sacrifice ultime et tombe sous les balles de la police pour sauver son frère et l'égérie du groupe qui lui est, préalablement, tombée dans les bras. Le réalisateur présente ce projet en précensure moins d'un an après Mai 68 : « La commission ne saurait se montrer enthousiaste pour le principe même de la réalisation d'un tel film, manière d'adaptation à une certaine actualité de "la bande à Bonnot" et de "Bonnie and Clyde"². » *Solo* est menacé d'un seuil à 18 ans et de coupes à cause de sa violence antibourgeoise justifiée par « de pseudo-considérations sociologiques ». La haine de classe des jeunes terroristes est donc imputée au réalisateur bien que son personnage la désapprouve. Une fois réalisé, *Solo* est déclaré « de nature à illustrer des comportements asociaux et à inciter certains adolescents à des actes de criminalité ». Le sévère Robert Touzery a procédé successivement à deux scrutins : une fois le seuil à 18 ans acquis, l'interdiction totale est soumise au vote mais rejetée à une voix. Sur l'enveloppe renfermant les bulletins, il écrit : « Signaler le vote au ministre sur une note annexe. » Mais le ministre entérine.

Le terme de *subversion* qui donne son titre à ce chapitre prend tout son sens avec le film américain indépendant *Ice*³. C'est la sous-commission qui en parle le mieux : « Une sorte de cours sur les moyens de détruire l'État bourgeois par le terrorisme : organisation et armement des groupes, précautions à prendre contre les infiltrations de la police, mise en place de façades pour camoufler l'action clandestine, attentats contre les édifices de la société bourgeoise, assassinat ou kidnapping de personnalités, etc.⁴. » On recommande donc l'interdiction totale en précisant que ce film est d'autant plus dangereux qu'il « devrait être mis en exploitation au moment de la rentrée scolaire ». Mais la plénière ne suit pas. Elle ordonne

1. Jean-Pierre Mocky, 1969. Moins de 18 ans par 14 voix contre 4 favorables au seuil à 13 ans puis par 9 voix contre 8 favorables à l'interdiction totale, le 16 septembre 1969.

2. Avis de précensure, 11 mars 1969.

3. *Ice*, Kramer, États-Unis, 1970. Moins de 18 ans à l'unanimité, le 30 juin 1970.

4. Sous-commission, 17 juin 1971.

un seuil à 18 ans pour « violence et incitation à la violence », coupe l'évocation verbale d'une émasculatation, et c'est tout : « Se fondant sur ses critères habituels exclusifs de toute préoccupation politique, la commission ne considère pas qu'il y ait lieu à recommander une mesure plus sévère d'autant que l'œuvre réalisée ne semble ni convaincante ni promise à une large diffusion. » Les représentants de l'Intérieur, des Affaires étrangères et des DOM-TOM ont tout de même un scrupule et l'indiquent sur le procès-verbal : « idéologie imprécise mais plutôt anarchique [*sic*] et qu'il pourra être [*sic*] considérée par certains comme un appel à la révolte armée entre l'État et la Société ». Edmond Michelet en reste là mais la police demande une copie du visa après que *Minute* eut dénoncé une projection devant des mineurs dans un lycée de Saint-Germain-en-Laye.

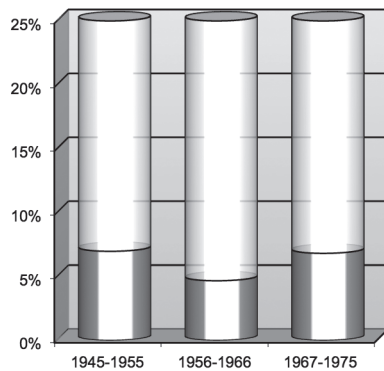
Deux ans à peine se sont écoulés entre l'exercice assumé d'une censure politique (*La Bande à Bonnot*, 1968) et le refus d'un tel exercice (*Ice*, 1970) et ce, alors même que le caractère subversif du premier film était atténué par la distanciation historique tandis que le second est une véritable profession de foi révolutionnaire. On ne peut mieux rendre compte de l'évolution de la conjoncture transgressive. Dans les années 1970, tout réalisateur qui se respecte se doit, quel que soit le genre dans lequel s'inscrit son œuvre, de truffier les dialogues de propos subversifs ou supposés tels. En témoigne, entre mille exemples, une comédie érotique de 1974, sobrement intitulée *Q*. Au début de ce film de Jean-François Davy, le personnage principal s'extirpe à grand-peine d'un bus de la RATP et s'affale, avec d'autres, sur le trottoir d'une capitale presque vide de voitures. Car, indique le commentaire, « par une série de mesures draconiennes, on a découragé la majorité des utilisateurs de voitures particulières : contraventions représentant un mois de salaires, bouchons mis en place de façon systématique par les Ponts et Chaussées [...] ». Dans ce futur proche, « la gauche et la droite n'existent plus », mais les politiciens sont malmenés tout au long du film. Le propos, qui se veut libertaire, relève en fait d'un poujadisme bon teint, mais l'intérêt, pour nous, est de constater qu'en ce milieu des années 1970 la glose « subversive » – jadis cantonnée au cinéma de propagande et insupportable aux censeurs – est désormais omniprésente, ostensible, convenue.

CHAPITRE 2 GUERRES

Ce chapitre porte sur les représentations des guerres du XX^e siècle qui ont posé problème aux censeurs¹. À la Libération, l'épuration des films a donné lieu à de très nombreuses coupures dans des courts-métrages destinés aux compléments de programme. On coupe « le soldat allemand au départ de la course à pied » dans *Foulées triomphantes*², « la « mention du boulevard Maréchal Pétain »

dans *Feu sacré* et même – cela ne s'invente pas – « le nom de Berlin sous la vue de Berlin » dans *Coupe-feu*. Ces coupures ont été effectuées par la censure militaire en 1944 dont la mission a été expliquée aux professionnels dans le numéro 2 du *Film français* :

Part des films liés aux guerres



1. Pour l'étude des représentations elles-mêmes, voir David Lescot et Laurent Véray, *Les mises en scène de la guerre au XX^e siècle, théâtre et cinéma*, Nouveau monde éditions, Paris, 2001 ; Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS éditions, Paris, 1997 ; Patricia Hubert-Lacombe, *Le cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*, L'Harmattan, Paris, 1996 et Sébastien Denis, *Le cinéma et la guerre d'Algérie, la propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009.

2. Pour le détail de ces dossiers, voir Frédéric Hervé, *La censure du cinéma en France à la Libération*, Paris, ADHE, 2001, p. 132-145.

Éviction du « vichysme », du fascisme et du nazisme ou succédanés et dérivés. C'est ainsi que la production allemande et italienne se trouve évidemment condamnée, mais les films inspirés plus ou moins directement par Vichy pourront dans certains cas être autorisés moyennant certaines coupures ou autres remaniements. Il en ira de même pour les productions françaises produites en totalité ou en partie avec des capitaux allemands ou italiens. La tâche de la commission de Censure n'est pas aisée¹.

Passée cette épuration, les représentations de la guerre continuent d'être surveillées afin que ne soient avivées ou ravivées les querelles présentes ou passées entre forces politiques françaises, entre factions de la résistance ou entre Alliés. Le mot d'ordre est l'oubli des mauvais souvenirs : de la défaite à la débâcle en passant par l'Occupation, le marché noir, la déportation, et la collaboration, il convient de jeter un voile pudique sur des plaies encore ouvertes et de les panser avec des célébrations consensuelles.

Célébrer en paix

La volonté d'occultation est explicite dans bien des dossiers de courts-métrages. « Écourter le passage où les Allemands défilent. Les Français ayant subi l'occupation allemande pendant quatre ans, ces images un peu longues paraîtront certainement pénibles aux spectateurs » demande-t-on au distributeur de *Prélude à la guerre*. Cette volonté d'occultation s'applique aussi génocide. On interdit *Forçats d'honneur*² parce que « le film ne correspond pas à la réalité, matérielle et morale, du camp de Buchenwald ». La Fédération nationale des anciens déportés et internés de la Résistance, à laquelle le distributeur a demandé son appui, approuve car « il est certains sujets qui sont peut-être de l'ordre du documentaire mais qu'il est particulièrement difficile de transposer dans une version romancée ». On refuse à Louis Daquin l'autorisation de tourner *Les Jours de notre mort*, d'après David Rousset, au prétexte qu'il ne trouvera pas de figurants correspondant à la réalité physique des déportés. Cette argu-

1. *Le Film français*, n° 2, 15 décembre 1944.

2. Georges Lust et E.G. de Meyst, Belgique, 1946. Interdit, le 22 août 1946.

mentation – le déficit de réalisme – serait moins suspecte à nos yeux, si nous ne savions le sort réservé à *Nuit et Brouillard*¹.

Le film d'Alain Resnais a fait l'objet d'une étude magistrale² et l'affaire est connue, ainsi que l'épisode du képi – lequel atteste de la collaboration de l'appareil d'État à la déportation – mais cet épisode mérite d'être replacé dans le contexte des turbulences connues par la commission en 1955-1956. En décembre 1955, le producteur qui espère « obtenir à tout prix le visa de contrôle avant la fin de l'année 1955³ » donne son accord, par avance, pour un seuil à 16 ans. Le représentant de la Défense « demande la suppression de la silhouette du gendarme gardant le camps de Pithiviers⁴ ». La plénière n'a lieu que deux mois plus tard car, entre-temps, Edgar Faure a dissous l'Assemblée et Guy Mollet a pris Matignon. Cette affaire qui a débuté avec une commission chapeautée par André Morice – le ministre qui a interdit *Bel-Ami* – se poursuit avec des censeurs passés sous la houlette de Gérard Jaquet, le ministre si hésitant quant au mode de scrutin.

En plénière, le principe d'un avertissement est préféré au seuil d'âge. La requête de « suppression de la photographie où se trouve le gendarme » est réitérée bien que le maroquin de la Défense soit passé des mains du gaulliste Pierre Koenig à celles du radical-socialiste Maurice Bourgès-Maunoury. L'incident de procédure intervient lorsque Gérard Frêche⁵ tente de faire voter la commission à main levée, sur instruction du ministre. « La profession ne veut pas voter selon la procédure demandée par le ministre. L'administration s'abstient » lit-on sur le procès-verbal. En fait, trois fonctionnaires ont levé la main pour approuver la coupure tandis que quatre autres sont restés de marbre. En exigeant le vote à bulletin secret, les professionnels ont espéré qu'un ou plusieurs fonctionnaires prennent leur indépendance, comme cela s'est produit quelques semaines plus tôt au sujet de *Bel-Ami*. Le vote est ajourné à la demande des Affaires étrangères qui souhaite consulter son ministre. Une semaine plus tard, la délégation ministérielle fait bloc et ce sont les professionnels qui se divisent : trois

1. Alain Resnais, court-métrage, 1955. Décision ajournée, le 22 février 1956. Modification, par 14 voix contre 5 et 1 abstention, le 29 février.

2. Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* » : un film dans l'histoire, Paris, Odile Jacob, 2007, p. 143-156.

3. Ph. Lipchitz, courrier au directeur général, 27 décembre 1955.

4. Procès-verbal de sous-commission, 30 décembre 1955.

5. Président de la commission de 1955 à 1961.

votent la coupure, deux s'y opposent, un autre s'abstient. Cela s'explique par une intervention de l'historien Henri Michel, au nom du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale qui patronne la production du film. Après quelques circonvolutions, l'historien a donné son accord à la coupure et a même fourni l'euphémisme qui manquait aux censeurs :

La participation des gendarmes et des gardes mobiles aux arrestations d'Israélites est, hélas, un fait d'histoire ; elle a été relatée dans de multiples ouvrages et évoquée dans de nombreux procès ; elle témoigne d'ailleurs moins contre les malheureux gendarmes contraints à ces besognes, que contre les autorités occupantes capables d'envisager et d'exécuter de pareils procédés. C'est-à-dire que du point de vue de l'histoire et de la fidélité à la vérité historique, qui est de règle dans tout notre travail, nous tenons au maintien de cette photographie.

Il n'en reste pas moins que nous ne pouvons pas ne pas être sensible aussi aux difficultés que son maintien peut provoquer, dans un domaine où nous n'avons pas à intervenir. Je tiens donc à vous faire savoir que nous tenons en réserve une photographie d'un intérêt historique sensiblement équivalent ; elle pourrait, sans dommage pour le film, être insérée à la place de celle qui a provoqué le litige¹.

Le producteur Anatole Dauman fait part au président de l'intransigeance du réalisateur qui veut forcer les censeurs à assumer leurs actes : « M. Resnais nous a répondu qu'avant d'envisager cette modification, il souhaite que nous soyons saisis d'une demande émanant de la Commission de contrôle à ce sujet². » La commission entérine donc la proposition d'Henri Michel en ordonnant la « substitution au plan du gendarme d'une photographie d'intérêt historique équivalent ». Mais l'opiniâtre Alain Resnais souhaite que les pouvoirs publics signent leur forfait et préfère donner un coup de gouache sur le képi. De son côté, le critique Jacques Doniol-Valcroze, membre de la commission, se charge de la promotion médiatique de l'affaire *via France-Observateur*³.

1. Henri Michel, courrier à R. Basdevant, directeur de la Jeunesse et des Sports, 27 février 1956.

2. Anatole Dauman, courrier au président, 28 février 1956.

3. Sylvie Lindeperg, « *Nuit et Brouillard* », *op. cit.*, p. 155.

La guerre vue par les autres

Les productions qui donnent le plus de fil à retordre aux censeurs sont celles qui viennent de l'étranger car elles ont été produites loin de l'ambiance d'autocensure que l'on a réussi à imposer aux producteurs français et sans qu'il soit possible d'agir en amont, au stade de la précensure, du financement ou de l'autorisation de tournage. *La France délivrée*¹ est un documentaire soviétique réalisé spécialement pour le public français qui aborde la question de la défaite française de 1940. La censure militaire propose des coupures comme celui d'un passage plein de tact vis-à-vis du patriotisme meurtri des spectateurs français : « Assez de faire le pitre, le soldat de la 6^e armée n'est plus à Paris, il est à Stalingrad ! Ah c'était gai ~~et pas difficile~~ de hisser le drapeau allemand sur la tour Eiffel ! » Selon le capitaine Lhéritier, *La France délivrée* « ne dépasse pas la portée habituelle d'un article de presse [mais] prend une importance plus grande du fait qu'il est appuyé sur des images cinématographiques ». Pourtant, le directeur de cabinet du général de Gaulle ordonne l'interdiction, « étant donné l'incidence que la projection de ce film, présenté par une ambassade étrangère, pourrait avoir sur la politique intérieure française ». Dans le contexte du fragile consensus de la Libération, cette interdiction ne semble pas avoir fait de remous.

Il en a été tout autrement, cinq ans plus tard, lors de l'interdiction de *La Chute de Berlin*² qui a été le *casus belli* inavoué des professionnels proches du PCF et d'un ministre MRP. Le caractère de propagande de ce film apparaît dès le générique puisque les interprètes ne sont pas cités par ordre alphabétique ou d'apparition mais selon le prestige du personnage qu'ils incarnent, soit, dans l'ordre, Staline, les dignitaires du Parti, le héros, l'héroïne, leurs proches, Churchill, Roosevelt, Hitler. Le scénario et le film relèvent des préceptes jdanoviens du réalisme socialiste : « Le film commence sur l'image pacifique d'un pré en fleurs. Natacha, l'institutrice, conduit un groupe d'enfants visiter une usine sidérurgique où Ivanov vient de battre un record mondial de coulée d'acier [...]. Staline l'invite simplement, comme un vieil ami, à déjeuner avec lui et avec les

1. *La France délivrée*, Ioutkewitch, URSS, 1944. Interdit, le 18 juillet 1945.

2. *Padeniye Berlina*, Chiaureli, URSS, 1949. Interdiction de la première partie, le 26 avril 1950, par 9 voix contre 8 puis autorisation avec coupures, le 30 mai. Interdiction de la seconde partie par le ministre, après la séance du 3 mai.



Mikheil Gelovani, le Joseph Staline
de *La Chute de Berlin*.

dirigeants du Parti et du gouvernement [...]. Staline et ses compagnons finissent par connaître ses insuccès en amour [...].¹ » Lorsque la guerre survient, Ivanov défend la patrie du socialisme tandis que Natacha est déportée par les Allemands. Après la victoire, l'insuccès en amour d'Ivanov prend fin lors de la séquence finale

où le héros prolétarien et la belle institutrice se jettent dans les bras l'un de l'autre sous le regard bienveillant de Staline et les hourras de la foule constituée des soldats victorieux et des déportés sortis des camps en pleine forme et en tenues rayées impeccables pour acclamer leur génial libérateur.

Malgré son antériorité *La Chute de Berlin* est *Le Jour le plus long* des Russes. Bien que tournée dans l'URSS exsangue de l'après-guerre, cette fresque a bénéficié d'un budget considérable pour que soit fixée une bonne fois pour toutes la mémoire de la « grande guerre patriotique ». Le scénario, écrit pendant la crise de Berlin, permet de régler quelques comptes avec les Alliés. Ainsi, selon le résumé, en « opérant d'une façon éloquente avec des faits historiques irréfutables, le film dénonce le double jeu pratiqué par la diplomatie anglaise² ». Les censeurs refusent d'accorder un visa à la première partie, en l'état, mais 11 voix s'expriment favorablement à un visa conditionné à des coupures de répliques comme :

- Les Américains, les milieux d'affaires nous soutiennent [...]
- Le communisme n'est pas seulement l'ennemi de l'Allemagne. Nous sommes l'avant-garde. Nous sommes nécessaires à l'Angleterre et à l'Amérique. Est-ce que vous croyez vraiment que Churchill est sincèrement du côté de Staline?

1. Sovexportfilm, synopsis, s.d.

2. *Ibid.*

Ces propos sont évidemment attribués à des nazis. Une semaine plus tard, les censeurs examinent la deuxième partie : « Le film n'est point "contraire aux bonnes mœurs ni susceptible de troubler l'ordre public". Cependant, les représentants de toutes les administrations désirent que soit indiqué au ministre que ce très beau film à caractère tendancieux constitue un puissant instrument de propagande pour les Soviets. » Cet avis témoigne d'une séance houleuse où chaque partie a poussé l'autre dans ses retranchements. Aucun vote ne semble avoir eu lieu quant à l'interdiction totale proposée par l'Intérieur et la Défense et, malgré les relances de Sovexportfilm, celle-ci n'est officialisée par le ministère qu'en novembre. Néanmoins, c'est en quittant la séance, ce 3 mai 1950, que les professionnels démissionnent en bloc. *La Chute de Berlin* a été l'étincelle mais le feu couvait depuis plusieurs mois en raison de ce que l'on peut nommer l'offensive Teitgen.

UN MOMENT : L'OFFENSIVE TEITGEN (1950)

Ce ministre MRP de l'Information a fait preuve d'une indéniable ardeur à reprendre en main une instance censoriale qui lui semblait par trop débonnaire. Il commence par la clé de voûte de l'édifice, à savoir son président. Georges Huisman est remercié après avoir refusé d'interdire aux mineurs *Plus de vacances pour le bon Dieu*¹, inoffensive comédie dans laquelle des garnements kidnappent les toutous de leur quartier pour en tirer rançon. La commission n'a pas même froncé le sourcil, d'autant qu'une assistante sociale remet tout ce petit monde dans le droit chemin avec le sourire. Mais le ministre considère, lui, qu'il y a là un fâcheux exemple pour la jeunesse et que la mansuétude d'une fonctionnaire est un facteur aggravant².

1. Robert Vernay, 1949. Dossier manquant. Visa tous publics accordé par la commission mais interdiction aux moins de 16 ans par le ministre. Visa du 29 octobre 1949.

2. Pierre-Henri Teitgen, courriers à Georges Huisman, 13 et 19 janvier 1950 ; arrêté du 9 février 1950. AN, F41/2372.

Le second coup de fleuret – un décret daté du 13 avril 1950 – fait voler en éclats le caractère paritaire de la commission. Le garde des Sceaux obtient le siège qu'il revendiquait comme une suite logique à la loi sur les publications destinées à la jeunesse¹. En même temps que la direction de l'Éducation surveillée de ce ministère, c'est la préoccupation naissante de la moralisation de la jeunesse qui fait ici son entrée dans la commission. Le ministre présente d'ailleurs cette innovation comme le fruit d'une réunion interministérielle sur le développement de la délinquance juvénile². Un autre siège est attribué à un représentant « des familles³ », c'est-à-dire de l'Union nationale des associations familiales (UNAF). C'est l'aboutissement de six années d'effort des ligues de vertu qui, dès 1944, réclamaient voix au chapitre en matière de censure auprès de Pierre-Henri Teitgen, déjà ministre de l'Information⁴. L'entrée de l'UNAF dans la commission provoque la révolte des professionnels et des milieux laïcs⁵. Les cégétistes parviennent alors à entraîner les professionnels les moins politisés dans la démission collective grâce à une autre disposition du décret Teitgen : la pénalisation des exploitants qui laissent des mineurs assister à la projection de films interdits aux moins de 16 ans. De fait, dans les semaines qui suivent, les pouvoirs publics font un exemple à Issy-les-Moulineaux. Les démissionnaires justifient publiquement leur départ par ces dispositions mais aussi par le changement de climat dont elles témoignent : « L'esprit soupçonneux et peu libéral qui, depuis quelque temps, s'est fait jour au sein de la Commission de contrôle, état d'esprit identique à celui

1. Robert Lecourt, courrier à Robert Schuman, 28 juillet 1949. AN, F41/2374.

2. Courrier de Pierre-Henri Teitgen au Conseil d'État accompagnant son projet de décret, 17 janvier 1950. AN, F41/2374.

3. Décret du 13 avril 1950, *JORF*, 23 avril 1950.

4. Ligue française pour le relèvement de la moralité publique, courrier du 30 octobre 1944 ou Groupement des salles familiales, « De la composition de la commission nationale de censure cinématographique : projet », s.d., AN, F42/131.

5. Comme son entrée dans la nouvelle Commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse. Voir Pascal Ory, « Mickey, go home », *Vingtième siècle*, octobre-décembre 1984, p. 83.

qui souleva de si graves mécontentements avant la guerre et dont nous pensions que le décret du 3 juillet 1945 avait voulu empêcher définitivement le retour [...]¹. »

Bien que leur démission date de ce fameux 3 mai 1950, leur longue lettre ouverte au ministre ne comporte pas la moindre allusion à *La Chute de Berlin* et à son interdiction. Plus étonnant encore, le ministre lui-même n'en dit mot lorsqu'il leur répond. Révéler les véritables motivations des démissionnaires signifiait aussi révéler le véritable mobile de sa réforme. Les deux parties, bien qu'antagonistes, sont tacitement tombées d'accord pour passer sous silence le caractère éminemment politique de cette affaire.

Avec le temps, la lecture soviétique de la guerre devient moins problématique. En 1967, Sovexportfilm propose un documentaire *Le Fascisme tel qu'il est*² suffisamment consensuel pour n'encourir qu'un seuil à 13 ans « en raison des scènes sur les camps de concentration ». Autre illustration de la réticence des censeurs de la Libération à voir des étrangers se mêler de la guerre des Français, l'avis rédigé au sujet de *Paris underground*³ où une Anglaise et une Américaine, surprises par la débâcle, deviennent résistantes par un concours de circonstances, sont arrêtées et déportées mais sauvées *in extremis* par le débarquement : « Il s'agit d'une histoire de résistance vue d'Amérique qui est susceptible de choquer certains par ses invraisemblances. » Et surtout par le fait que ce ne sont pas des résistants français qui sont à l'honneur. De plus, la représentation des Allemands pose aussi question : « Les officiers allemands avaient-ils vraiment, alors, comme souci premier d'être galants ? » Ce refus du personnage du bon Allemand apparaît aussi dans le dossier de *L'Espion noir*⁴. Pendant la Première Guerre mondiale, un commandant de sous-marin allemand s'introduit en Angleterre dans un but d'espionnage. Démasqué, il prend

1. Courrier à Pierre-Henri Teitgen, 3 mai 1950, *La Cinématographie française*, n° 1363, 13 mai 1950.

2. *Obyknovenny fashizm*, Romm, URSS, 1965. Moins de 13 ans, le 4 avril 1967.

3. *Paris underground*, Ratoff, États-Unis, 1945. Interdit par 8 voix contre 1, le 29 juillet 1947.

4. *The Spy in black*, Powell, Royaume-Uni, 1939. Décision ajournée, le 8 février 1946. Avertissement, le 15 février.

la fuite sur une embarcation civile anglaise qui est coulée par son propre sous-marin. Le film a été interdit en France par les Allemands mais aussi à Alger en 1944. Tandis que la commission hésite et ajourne sa décision, le distributeur argumente : « Il nous a été dit qu'il a été reproché au film que le rôle principal du commandant de sous-marin allemand n'était pas assez antipathique. Il est bien vrai que les Anglais dans leur souci de fair-play n'en ont pas fait un monstre mais nous sommes certains que vous jugerez que ce souci d'objectivité ajoute encore à la puissance dramatique de la condamnation des méthodes de pirateries allemandes [...]. Bien entendu, dans le scénario du film, l'espion est battu et tué et les Britanniques l'emportent¹. » Finalement, Régent Films obtient le visa en rédigeant un avertissement que la censure retouche légèrement : « L'action de ce film se situe [...] à une époque où l'hitlérisme n'avait pas encore déshonoré la marine allemande [toute l'armée allemande]. »

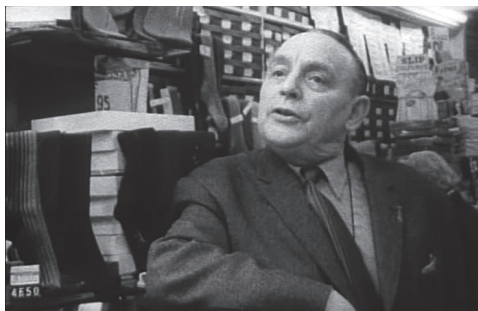
Les pères, les femmes et les enfants

*Le Chagrin et la Pitié*² est le film qui, en 1971, a commencé d'ouvrir les yeux des Français sur la réalité de la collaboration. Geneviève Letondot visionne les quatre heures de documentaire avec les représentants des Armées, de Jeunesse et Sport et de l'Intérieur. D'emblée, elle assène : « Ce film est pénible », et poursuit : « comme le disait, avec modération, le représentant de l'Intérieur, "il est fait par des gens qui ne nous aiment pas" ». On aimerait savoir qui est le « nous » de cette phrase et qui sont ces « gens » pour se convaincre que la sous-commissaire a raison, un peu plus loin, de vilipender « une gamine, étudiante à Clermont, qui déclare avec conviction que l'antisémitisme est toujours vivace en France ». Les reproches tiennent à la fausse objectivité de l'œuvre et à son impact potentiel : « Cette description d'une période à coup sûr déchirante risque de raviver des plaies mal cicatrisées, de ranimer des haines. On ne nous présente qu'une médaille sans avers. On cite des noms et, en définitive, tout cela n'est qu'un déballage de linge sale. Après cela, on n'est pas fier d'être Français. »

1. Société Régent Films, courrier au directeur général, 9 février 1946.

2. Marcel Ophuls, 1971. Tous publics (PS) le 2 mars 1971.

De fait, s'il y a dans le film une authentique diversité des points de vue, le ton de l'intervieweur change selon l'interviewé. Un pauvre bougre de mercier, piégé par le réalisateur, se déconfit lorsqu'il est sommé de s'expliquer au sujet d'une petite annonce



Un mercier au pilori.

parue dans la presse locale peu après les décrets antijuifs et visant à rassurer sa clientèle sur sa non-judéité. Face à l'inquisiteur, il s'enfonce en arguant qu'il ne peut pas être juif puisque trois de ses frères sont morts pour la France dans les tranchées... Quant aux deux professeurs du lycée de Clermont, ils s'esclaffent lorsque Marcel Ophuls leur demande pourquoi ils n'ont pas démissionné quand leurs collègues juifs ont été radiés. Il n'est pas anodin que ce film réquisitoire qui va permettre à bon nombre de baby-boomers d'instruire le procès de leurs pères soit réalisé après le départ du général de Gaulle, d'ailleurs absent du récit. Geneviève Letondot ne sait quelle restriction proposer à l'issue de son contre-réquisitoire mais le président sait, lui, quelle erreur ce serait que d'offrir à Ophuls un second scandale après le refus de son film par l'ORTF. Aussi, le film obtient-il son visa sans même passer en plénière¹.

Notre corpus révèle d'autres enjeux, tel celui de la représentation des jeunes dans ou après la guerre. Dans *Gibier de potence*², le jeune Marceau, entraîné vers la prostitution par son âme damnée, Madame Alice, est un ancien soldat prisonnier en Allemagne. On le voit même au stalag. Cet élément de contextualisation n'a pu qu'accentuer les préjugés défavorables des censeurs. Dès la précensure, le colonel d'Hervé (Défense) promet une interdiction à l'exportation. Même situation de soldats démobilisés pour les héros de *Ils étaient cinq*³. Rendus à la vie civile, les cinq jeunes gens sont

1. Contrairement à la légende selon laquelle les producteurs «durent batailler ferme pour arracher un visa de censure». Voir Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998, p. 91.

2. Roger Richebé, 1951. Moins de 16 ans et coupures, le 3 octobre 1951.

3. Jacques Pinoteau, 1951. Moins de 16 ans et coupure, le 25 juillet 1951. Interdit à l'exportation par les Affaires étrangères.

aussi livrés à la noirceur des temps. André, l'étudiant honteux des activités de collaborateur de son père, part se faire tuer pour la patrie en Indochine. Roger qui était acteur ne trouve pas d'emploi et s'acoquine avec de mauvais garçons que fréquente sa sœur. Il entraîne bientôt Marcel qui est tué lors d'un mauvais coup, de même que la jeune femme, tandis que Roger est arrêté. Seuls Philippe, le fils de famille, et Jean, le postier, s'en sortent. L'examen du film réalisé est remis à huitaine en raison de l'absence du représentant de la Défense, ce qui montre bien que le statut d'anciens soldats des jeunes gens est décisif. De même, la représentation du Quai d'Orsay est requise car l'éventuelle exportation de ce portrait peu flatteur de la jeunesse française devra être débattue. Outre le seuil d'âge, les censeurs imposent une coupure relative à l'Indochine, une interdiction à l'exportation qui ne sera levée, pour quelques pays, qu'après rédaction d'un avertissement visant à gommer la francité des personnages : « Cette histoire n'a pas de nationalité... Chaque pays pourrait la faire sienne et reconnaître ses enfants dans ces hommes, qui, fidèles à leur serment, grâce aux vertus éternelles de l'amitié, triomphent et retrouvent, après mille vicissitudes, le droit chemin, l'espoir, et la lumière... »

On retrouve encore des jeunes pris dans la tourmente de la guerre dans *La neige était sale*¹, adapté de Simenon en 1953 par le scénariste André Tabet et le réalisateur Luis Saslavsky. Voici le résumé que la production propose aux censeurs :

Parfois, le sourire apparaît dans les situations les plus graves... C'est le cas de notre histoire qui se déroule dans une petite ville d'Alsace pendant l'Occupation, et à l'intérieur d'une maison pas trop bourgeoise... car il s'agit précisément d'une... enfin, d'une de ces maisons dont les volets sont toujours clos et les portes toujours ouvertes [...]. Depuis que la ville est occupée, elle est pleine de filles qui ont faim et de fringants officiers qui ont faim de filles. Chez Lotte, tous ces appétits sont satisfaits mais pendant que Lotte joue du piano et reçoit dignement ses clients, son fils Frank tombe amoureux de la petite Suzy qui est une ravissante voisine de 17 ans. Frank est un mauvais

1. Luis Saslavsky, 1952. Interdiction par 12 voix contre 8 et 1 abstention, le 18 mars 1953, maintenue malgré coupures et avertissement, le 30 octobre, par 10 voix contre 5 favorables à de nouvelles coupures et 1 en faveur de la seule interdiction aux moins de 16 ans. Moins de 16 ans avec interdiction à l'exportation, le 6 janvier 1954.

sujet, gâté par sa mère, par les filles, par la vie, et qui est tombé dans les affaires louches. Son caractère est étrange. Au fond, c'est un être très pur, qui adore sa mère mais qui, dans un désespoir profond de la voir mener cette vie, a décidé de se rabaisser à son niveau. Nous le verrons donc commettre tour à tour des genres de méfaits les plus inavouables pour les autres... afin de n'avoir, lui, désormais, plus le droit de juger sa mère. Il en arrive même à commettre un crime... Il en arrive aussi, pour se punir d'aimer – car il ne se considère pas digne d'éprouver un beau sentiment – à livrer cette Suzy qu'il aime, à un de ses camarades¹.

Lors du scrutin, des défections existent dans les deux camps. Le représentant du ministère du Commerce et de l'Industrie s'oppose à l'interdiction tandis que deux professionnels l'approuvent. L'avis ne comporte pas un mot de justification. Nous sommes encore au temps de la censure régalienne qui châtie sans mot dire. Cinq jours plus tard, le scénariste déclare avoir « appris officieusement la décision de la Censure² » et demande au président « de bien vouloir reconsidérer la question et de [lui] accorder audience de toute urgence », en vain. Le secrétaire d'État entérine l'interdiction sans la motiver davantage³.

Seules les coupes ultérieures et le film lui-même⁴ nous permettent d'énumérer les motifs d'interdiction probables. *La neige était sale* ne percuta pas moins de sept des dix-huit motifs de censure que nous connaissons. Il dépeint, sans ellipse, deux meurtres et un cambriolage à main armée (*Méfaits*), une maison close et ses pensionnaires (*Prostitution*), une mère pourvoyant aux besoins sexuels de son fils (*Famille*), des jeunes tous dévoyés à l'exception de Suzy (*Jeunesse*). Cette jeune fille est offerte à un autre par son fiancé (*Mœurs*). À cette occasion, sa virginité est évoquée explicitement (*Érotisme*). Alors que Simenon avait sagement omis de préciser dans quel pays et pendant quelle guerre se déroulait l'action, le scénariste a pris l'initiative de localiser l'action en France (*Diplomatie*) et, pire, en Alsace et de raviver les mauvais souvenirs de l'Occupation

1. Les Films Tellus, synopsis, s.d.

2. André Tabet, courrier au président, 23 mars 1953.

3. Courrier à André Tabet, 22 avril 1953.

4. Dans l'édition VHS, les coupures de dialogues ont été rétablies mais pas les coupures d'images.

allemande (*Guerre*). Ce dossier aurait donc pu trouver place dans bien des chapitres de ce livre mais le contexte diégétique – l'Occupation allemande – nous semble avoir été déterminant quant à l'interdiction.

D'avril à octobre 1953, Fritz Bukofzer, producteur indépendant, ne cesse de plaider. Il évoque les conséquences financières de l'interdiction, pour sa société et pour ses créanciers auxquels il fait d'ailleurs rédiger un courrier¹. Il fait aussi intervenir son syndicat et un distributeur anglais qui aimerait diffuser le film. Il argue de « l'avis unanime » de ceux qui ont vu le film à le considérer comme étant « d'une classe telle qu'il ne peut que rehausser le prestige de l'Industrie cinématographique française² ». Il insiste sur la fin morale du film qui « retrace l'exécution du principal protagoniste de l'action, ce qui souligne le fait que le coupable n'échappe pas au châtement³ ». Tandis que les censeurs restent drapés dans leur silence, le cabinet du ministre conseille un avertissement qui répond à une logique de délocalisation, de désexemplarisation et comporte une protestation de fictivité⁴ : « *La neige était sale* ne vise qu'à approfondir un cas strictement individuel d'anomalie et d'angoisse. Tous les personnages en sont purement imaginaires. L'action se déroule dans une ville d'Europe centrale. » Du même élan, on floute le nom d'une rue, on coupe un plan montrant le fronton d'une « école communale », on ajoute un gros plan sur des billets de banque étrangers. Autre modification : lorsqu'il cambriolait le couple d'horlogers qui l'avait élevé tandis que sa mère courait les hommes, Frank était surpris par la vieille dame et la tuait. Ce meurtre est supprimé. Enfin, on remanie la scène au cours de laquelle Frank entraîne Suzy dans sa chambre et se fait remplacer par son ami Krommer à la faveur de l'obscurité : « une coupure importante évite de penser qu'il y est parvenu. La réplique de Krommer "Il ne s'est rien passé" le confirme ensuite⁵ ». Certes la jeune fille comprend le subterfuge, hurle et s'enfuit mais l'intention reste. Le 30 octobre, la commission présidée, cette fois, par Henry de Ségogne visionne la nouvelle mouture mais confirme l'interdiction totale, sans un mot, là encore.

1. Photosonor et Laboratoires GTC, courriers au directeur général, 14 avril 1953 et 21 avril 1953.

2. Fritz Bukofzer, courrier au directeur général, 6 mai 1953.

3. Fritz Bukofzer, courrier au président de la commission, 13 octobre 1953.

4. Pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 200.

5. Nomenclature des coupures établie par la société Tellus, courrier du 13 octobre 1953.

Il est vrai que la délocalisation n'est pas très crédible puisque la langue du film ainsi que les noms des personnages restent inchangés. Les soldats allemands, notamment, parlent français avec cet accent à couper au couteau si caractéristique des productions hexagonales. L'ambiance de l'Occupation est, au fond, reconnaissable au premier coup d'œil. Et, à ce sujet, le meurtre qui fait l'objet d'un allègement n'est peut-être pas le bon. Le premier, que Frank commet par défi, est celui d'un officier allemand, tout en bonhomie, qu'il poignarde dans le dos au sortir d'une taverne. Cet acte apparaît comme un crime aggravé par la lâcheté du mode opératoire. Hormis le père de Suzy, les braves gens désapprouvent ce geste : « Plus de valeurs morales ! Nous méritons la défaite ! » s'écrie un voisin. Hélas, ce meurtre renvoie aux actes héroïques de la Résistance... La voix off du narrateur insiste : « Frank ne savait même pas pourquoi il avait assassiné cet homme. Peut-être avait-il envie du revolver. Peut-être voulait-il se prouver à lui-même qu'il était capable de tuer. Son geste n'avait aucun sens. » Pire, immédiatement après l'outrage subi par Suzy, la police allemande vient arrêter Frank (pour d'autres raisons) et les hommes de la Gestapo apparaissent au spectateur, encore révolté par la séquence précédente, comme les agents d'une justice immanente. Fritz Bukofzer reprend l'initiative en enrichissant l'avertissement : « Dans le désarroi d'un pays défait par l'ennemi, les êtres peuvent atteindre les plus hauts sommets du sacrifice et de l'héroïsme. Ils peuvent aussi tomber dans les pires déchéances de l'avilissement. Mais il n'y a point de sentier détourné qui ne parvienne à rejoindre les voies du Seigneur. C'est le cas du pitoyable héros de cette histoire qui trouve à la fin, sa rédemption et ses instants de lumière¹. » Cette « rédemption » qui tient lieu de fin morale figure déjà dans le roman et dans le scénario original². Après la fuite de Suzy, Frank est arrêté puis s'évade. Plutôt que de gagner l'étranger, il préfère rendre visite à Suzy qui, sous le choc, a été hospitalisée. Il ne peut la voir et, par remords, se laisse arrêter. Avant son exécution, Suzy et son père viennent lui accorder leur pardon.

1. Avertissement proposé par la société Tellus, courrier au président, 4 janvier 1953.

2. André Tabet et Luis Saslavsky, *La neige était sale*, collection des scénarios, BiFi, SCEN1901-B565.

Le producteur détaille aussi de nouvelles modifications. On fait disparaître une allusion sexuelle dans un dialogue qui, pourtant, devait incommoder les censeurs pour bien d'autres motifs :

Krommer, au sujet d'un meurtre passé : Elle miaulait comme une gamine mais moi, elle m'a pas eu. C'est dans la grange, ~~en faisant l'amour~~ [tout en bavardant], que je l'ai étranglée.

Un type : Pourquoi ?

Krommer : Elle était au courant pour l'affaire de bijoux. Et puis, c'est tellement doux.

Un type : Vous l'avez tuée comme ça ?

Krommer : Oh, tu sais, par les temps qui courent, qui n'a pas tué quelqu'un, à la guerre, ou autrement, par dénonciation ?

Une autre allusion graveleuse de Krommer, au sujet de Suzy, est coupée par la même occasion : « Mais celle-là, ~~tu m'as dit qu'elle est vierge~~ [tu m'as dit qu'elle t'aime]. » Le film est visionné pour la troisième fois, et la plénière lève l'interdiction : « La commission estime que, malgré ses qualités et en dépit des efforts réels des producteurs pour en limiter les aspects les plus répréhensibles, ce film, dont l'inspiration est foncièrement discutable, doit être interdit aux mineurs et à l'exportation. » Le producteur, qui a appris que l'opiniâtreté peut être payante, se lance alors dans la longue bataille de l'exportation. De courrier en courrier, il obtient le droit d'expédier le film vers divers territoires.

Ce dossier illustre parfaitement le caractère régalien de cette censure mutique qui frappe peu – environ 5 % des films – mais fort lorsqu'un téméraire ou un maladroit, bref, un importun franchit la limite en deçà de laquelle se tiennent ses collègues. À en juger par les productions antérieures des Films Tellus – vaudevilles, pagnolades et comédies – on opte plus volontiers, dans le cas présent, pour la maladresse. Sans doute, l'absence d'incident lors de la parution du roman puis de l'adaptation théâtrale a-t-elle conduit le producteur à se lancer en toute confiance dans cette mésaventure. Il n'est ni le premier ni le dernier à se laisser piéger par cette non-concordance des supports aux yeux d'Anastasie.

Avec le temps, les auteurs veulent dépeindre de façon de plus en plus réaliste, et avec des intentions fort variables, le sadisme des nazis. On peut

citer ici *Le Sauveur*¹. Dans un village occupé, une gamine croit cacher un Anglais tombé du ciel et s'éprend de lui mais il se révèle être un abominable SS venu décimer la Résistance. Par perversité, il oblige Nanette à assister au massacre des villageois. Le seuil d'âge est justifié par les images et par « la philosophie des SS sadiques ». Le film se termine par la vengeance de Nanette, vingt ans après les faits. Même sadisme SS, même problématique de la vengeance, et mêmes préventions censuriales pour *Le Vieux Fusil*² quatre ans plus tard.

Autre problème, plus épineux encore, certaines productions donnent dans le sadisme mais aussi dans l'érotisme. Le précurseur en la matière est le sulfureux Roger Vadim qui signe, en 1963, *Le Vice et la Vertu*³. La jurisprudence s'avère à peu près constante, quel que soit le parti pris esthétique de l'auteur. Robbe-Grillet écope d'un seuil à 18 ans pour *Le Jeu avec le feu*⁴, certes en raison des scènes de sévices mais aussi parce qu'elles sont « pimentées de bruits de bottes et de chants nazis ». Même seuil d'âge pour *Gretchen sans uniforme*⁵ dont la sous-commission proposait l'interdiction totale : « Une succession de scènes de nus dans la tradition des films pornographiques allemands et de scènes de fornications liées entre elles par un semblant d'histoire [...]. Il me semble particulièrement indécent de faire un film pornographique sur fond de guerre mondiale et de nazisme, tendant d'ailleurs à présenter ce dernier sous un jour relativement débonnaire⁶. »

Enfin, disons que les occurrences à la Seconde Guerre mondiale sont, en fait, innombrables, tant dans la production cinématographique que dans les débats entre censeurs et cinéastes. Bien avant la mise en évidence du point Godwin, la référence au nazisme est devenue l'argument

1. Michel Mardore, 1971. Moins de 13 ans, le 16 mars 1971. Maintien en 1978 malgré 10 minutes de coupes. Tous publics en 1990, après 12 minutes de coupes supplémentaires.

2. Robert Enrico, 1975. Moins de 13 ans (PS), le 23 juillet 1975.

3. Roger Vadim, 1963. Interdiction rejetée par 16 voix contre 6 et 1 abstention. Coupures rejetées par 14 voix contre 6 et 2 abstentions. Moins de 18 ans par 16 voix contre 6 et 1 abstention, le 12 février 1963.

4. Alain Robbe-Grillet, 1974. Moins de 18 ans, le 21 janvier 1975.

5. *Eine Armee Gretchen*, Dietrich, Suisse, 1973. Moins de 18 ans, le 1^{er} avril 1975. Ixé en 1976.

6. Marie-Madeleine Chabrier, sous-commission, 20 février 1975.

extrême de tout débat. Ainsi, lorsque Godard s'en prend à « la Gestapo de l'esprit¹ » à l'occasion de l'interdiction de *La Religieuse*.

De l'Indochine à l'Algérie

*Vive Staline!*² est un court, produit par le PCF, dont les images illustrent un discours de Maurice Thorez à la Mutualité : « Un long cri d'amour, de confiance et de gratitude jailli de millions et de millions de poitrines, exprimé en cent langues différentes, retentit aujourd'hui à travers le monde : Vive Staline³ ! » Parmi tous ceux qui ont une bonne raison de l'aduler se trouve « le combattant de l'indépendance du Vietnam ». En 1950, alors que les accrochages avec le Viêt-minh se transformaient en véritable guerre, les censeurs ne pouvaient tolérer cette (discrète) mise en cause du colonialisme français.

*Le Rendez-vous des quais*⁴ est aujourd'hui une affaire de censure célèbre mais, en 1955, l'interdiction est passée presque inaperçue⁵. Tourné avec les moyens du bord par Paul Carpita et la CGT, le film tient du néoréalisme. On y trouve des inserts d'images volées de la troupe à Marseille lors de la grande grève des dockers de 1949. L'instituteur filme les difficultés d'un jeune couple à s'installer à cause de la cherté de la vie – l'abbé Pierre n'est pas loin – ainsi que les hésitations de Robert. Un moment influencé par un syndicaliste jaune, figure du militant de FO ou du social-traître puisque la ville vient de « tomber » aux mains de Defferre, il finit par rejoindre ses camarades dans l'action. La grève est motivée par le fait que la guerre d'Indochine, en rendant impossible le commerce avec ce pays, engendre des licenciements sur le port. L'hypothèse de la demande de visa n'était pas prévue au départ mais, comme la censure est au plus bas après l'affaire *Bel-Ami*, il a semblé qu'une opportunité devait être saisie⁶.

1. Jean-Luc Godard, *Le Monde*, 3 avril 1966.

2. Victoria Spiri-Mercanton, court-métrage, 1949. Coupure, le 15 février 1950.

3. Résumé fourni à la commission par Procinex.

4. Paul Carpita, 1955. Interdiction par 10 voix contre 7 et 1 abstention, le 10 août 1955 ; saisie le 22 novembre 1955 ; visa le 25 mars 1983.

5. Comme le montre l'enquête exemplaire menée par Marc Vernet, « Si Orphée se retourne, M^{me} Dupont lui sourira », Cinémathèque, n° 1, 1992, p. 92-105.

6. *Ibid.*, p. 101.

En sous-commission, l'Éducation nationale reproche au film sa « propagande politique » et la Défense « des phrases sur la guerre d'Indochine, les unes désobligeantes, les autres fausses¹ ». Gérard Frèche obtient l'interdiction et écrit : « ce film retrace (ce dont ne fait pas état le synopsis) une grève déclenchée par les dockers de Marseille, sous un prétexte syndical, pour mener une action contre la guerre d'Indochine ». Ni le PCF ni la CGT n'expriment la moindre protestation car le contexte a changé. La guerre d'Indochine est terminée mais la guerre d'Algérie a commencé et les communistes ont voté les pleins pouvoirs à Guy Mollet. C'est justement son secrétaire d'État à l'Information, Gérard Jaquet, qui rejette une demande officieuse de réexamen « en raison des interférences qu'il pourrait y avoir avec la pacification en cours en Algérie² ». Le film tombe donc dans les oubliettes en raison du manque de combativité du PCF. Pire, selon Marc Vernet, en 1979, le PCF dépose une copie à Bois d'Arcy après l'avoir amputée de 13 minutes³. « Et par discipline militante, Paul Carpita va s'autocensurer et participer à l'étouffement de son film entre 1955 et 1981⁴. » Retrouvé sous séquestre en 1983, le film obtient son visa après vingt-huit ans de purgatoire.

L'exemple de *Patrouille de choc*⁵ est un cas de censure bien moins célèbre. Claude Bernard-Aubert, qui a été photographe pour l'Armée en Indochine, a réussi à tourner une fiction à Saigon, avec une Cameflex et une Mitchell. Localement, l'armée a facilité le tournage de cette œuvre qui n'a rien d'anticolonialiste, bien au contraire, et s'intitule initialement – c'est important – *Patrouille sans espoir*. La productrice informe le ministre de la Défense qu'elle demande le visa malgré l'opposition de ses deux représentants auxquels le film a été présenté :

Notre film, créé à la gloire du combattant, retrace la vie d'un petit groupe d'hommes, pendant la guerre d'Indochine, qui, sous les ordres du Lieutenant Perrin, se sont installés dans le poste de Lao Dao. Grâce à l'action de Perrin et du commando franco-vietnamien

1. Sous-commission, 19 juillet 1955.

2. Marc Vernet, art. cit., p. 102.

3. *Ibid.*, p. 96.

4. *Ibid.*, p. 102.

5. Claude Bernard-Aubert, 1956. Décision ajournée, le 19 septembre 1956. Tous publics après modifications et changement de titre, le 3 octobre 1956. Saisie, le 26 janvier 1958.

qu'il a créé, les villages environnant le poste se rallient et toute la région est pacifiée. Mais Perrin manque de moyens. Petit à petit le contrôle de la région lui échappe. Le Commando est anéanti. Finalement, le poste de Lao Dao subit une attaque massive du Vietminh au cours de laquelle nous assistons à la résistance héroïque des "enfants de Perrin" qui tombent les uns après les autres. Les derniers survivants contre-attaquent à l'arme blanche. La colonne de secours qui s'avance au prix de mille difficultés sur une route truffée de mines va-t-elle arriver à temps ?

Nous avons perdu la guerre d'Indochine comme nous avons perdu Lao Dao. Mais les enfants de Perrin n'ont pas failli et ils ont su mourir en héros, submergés par la marée Vietminh. Tel est l'esprit de notre film. Toutefois, si la commission de censure croit devoir prendre à son encontre une décision défavorable, nous nous engageons, comme convenu avec le Colonel Lacheroy et la Capitaine Besnier, à y apporter, soit par l'image, soit par le texte, les modifications suivantes :

- Raccourcissement de la séquence finale contenant les assauts Vietminh et l'anéantissement du poste.
- Présence de la colonne de secours apportant l'espoir.
- Reprise du contact avec la population par un survivant du Commando¹.

Curieux courrier qui semble vouloir tenir tête au ministère tout en énonçant par avance les concessions envisageables. Ce même jour, la productrice en adresse un autre au directeur général du CNC qui témoigne encore plus nettement de son hésitation :

Une projection de ce film a eu lieu, le 17 courant, devant les membres du Service Information du ministère de la Défense nationale qui ont cherché à nous dissuader de le présenter devant la commission de Censure avant d'y apporter un certain nombre de modifications. Vous trouverez ci-joint une copie d'une lettre que nous adressons à M. le ministre de la Défense nationale sur la demande du Capitaine Besnier.

1. M^{me} Champeaux, courrier à Maurice Bourguès-Maunoury, 19 septembre 1956.

Au cas où les représentants du ministère de la Défense nationale voudraient faire état de cette lettre pour influencer sur la décision de la commission de censure, je désirerais qu'elle soit lue par vous, dans son texte intégral, à tous les membres de la commission, en précisant que les engagements que nous sommes obligés de prendre n'ont de valeur qu'en cas de décision défavorable de la commission¹.

Hélas, à lire l'avis rédigé par Gérard Frêche, la plénière qui a lieu le jour-même se déroule très exactement comme le craignait la productrice : « Le Colonel Lachero y donne connaissance d'une lettre du producteur. Il reçoit mandat de la commission pour aménager avec le producteur les modifications que celui-ci a proposées. La commission décide qu'il n'y a donc pas lieu pour elle de se prononcer en l'état. » Une fois modifié, le trop pessimiste *Patrouille sans espoir* devient le guilleret *À demain, les gars !*

« À demain, les gars ! » C'est ce qu'aurait pu dire le commando de choc du service information de l'Armée à l'équipe du film car celle-ci n'est pas au bout de ses déboires. En 1957, le député-maire de Versailles informe le secrétaire d'État qu'il a vu le film, rebaptisé *Patrouille de choc*, lors d'un gala en l'honneur des anciens de la 2^e DB : « Il s'agit d'épisodes fort intéressants de la campagne d'Indochine mais, bien entendu, on ne peut s'empêcher de faire une comparaison avec la situation actuelle en Algérie, et le côté amer du film est particulièrement éprouvant. On dégage deux idées principales qui sont de fait l'inutilité du combat et d'autre part, que les notables autochtones favorables à la France sont irrémédiablement punis par les leurs². » L'édile considère que le film est « particulièrement regrettable à présenter au public à l'heure actuelle » et ce point de vue est partagé par l'Armée, comme en témoigne une plainte du réalisateur : « Le dimanche 26 janvier 1958, une Association d'Anciens Combattants avait organisé une séance cinématographique au cours de laquelle devait être projeté le film *Patrouille de choc*, dont je suis l'auteur. Cette projection fut interdite et des pressions furent faites par le Service d'Action Psychologique du Ministère de la Défense nationale auprès de mon producteur et de cette association. La copie du film fut retirée aux organisateurs et la projection ne put avoir lieu³. »

1. M^{me} Champeaux, courrier à Jacques Flaud, 19 septembre 1956.

2. André Mignot, courrier à Michel Soulié, 11 septembre 1957.

3. Claude Bernard-Aubert, courriers à Gérard Frêche, Émile Claparède et Jacques Flaud, 27 janvier 1958.

Un projet de réponse du directeur général invitant le réalisateur à le « tenir informé » a été barré d'une main qui a aussi ajouté dans la marge : « En attente¹ ». Dix ans plus tard, la production a exprimé la demande de ressortir le film dans sa version initiale : « Les années ont passé, chacun connaît la fin de cette guerre et nous pensons que redonner à ce film sa forme de document, de témoignage, purement humain, ne doit pas poser problème². » À nouveau, une petite main a écrit dans la marge : « Non, pas possible ». Sans la belle opiniâtreté de plusieurs ministres de la Défense, les Français auraient donc pu apprendre que Diên Biên Phu est le nom d'une défaite. Pour autant, il est clair que le véritable enjeu, du début à la fin, est l'Algérie.

En 1960, alors que 400 000 appelés s'épuisent à maintenir l'ordre en Algérie, que le général de Gaulle a effectué son virage en faveur de l'auto-détermination et que des négociations sont sur le point de débiter, la commission examine un nouveau projet de film de Jean-Luc Godard. Le document que reçoivent les censeurs en guise de découpage est un texte de quatre pages, en tout et pour tout, qui indique que l'action de ce film d'espionnage mettra aux prises un « réseau A » et un « réseau B ». Les censeurs ne sont pas les seules dupes de la supercherie, comme en témoigne une lettre courroucée de la Société nouvelle de cinématographie adressée au ministère de l'Information :

La réalisation de ce film sur le plan production a été une trahison totale à notre égard car il n'avait jamais été question, bien au contraire, de faire un film où seraient mis en scène la France et le FLN. Il était formellement question d'une intrigue se passant dans les services secrets de Genève sans que soient nommément désignés les tenants et aboutissants de ces services secrets. Nous avons constaté, une fois seulement le montage effectué et le commentaire mis en place, que M. Godard, contrairement à toutes ces assurances verbales et écrites, avait mis en place, avec le goût du scandale qui le caractérise, des agents du service secret français plus ou moins troubles, et des agents du FLN³.

1. Jacques Flaud, courrier à Claude Bernard-Aubert, s.d., non expédié.

2. C. Colonna (Ajax Films), courrier au directeur général, 23 février 1967.

3. Société nouvelle de cinématographie, courrier à Christian de La Malène, 9 décembre 1961, CAC 19870373/26.

Le Petit Soldat est bien un film sur la guerre d'Algérie en territoire suisse. Bruno Forestier est un déserteur de l'armée française employé comme tueur par un groupe de fanatiques de l'Algérie française qui doutent de sa loyauté, le menacent de le livrer à la justice française et exigent de lui qu'il tue, encore, un journaliste favorable au FLN. Pour ne rien simplifier, Bruno est épris de Veronica, une porteuse de valise du FLN. Lorsqu'il est enlevé et torturé par le FLN, Bruno résiste et parvient même à s'échapper. Le couple est d'accord pour s'enfuir au Brésil, mais Bruno veut, malgré tout, honorer son contrat. Pendant qu'il accomplit sa besogne, ses employeurs enlèvent Veronica qui meurt sous la torture.

Le film est interdit et, à voir le résultat du scrutin, des suffrages professionnels ont manqué à Godard. Cela n'a rien d'étonnant au vu de la défiance réciproque des auteurs de la Nouvelle Vague et des milieux cinématographiques établis. D'ailleurs, le film est en grande partie le produit des critiques adressées aux donneurs de leçons qui tentent de passer de la plume à la caméra. En 1960, on reproche fréquemment à la jeune génération sa prédilection pour la légèreté et son inaptitude à l'engagement : « Ma façon de m'engager a été de me dire : On reproche à la Nouvelle vague de ne montrer que des gens dans des lits, je vais en montrer qui font de la politique et qui n'ont pas le temps de coucher. Or la politique, c'était l'Algérie¹. »

Godard éprouve une réelle fascination, et presque une jalousie, pour les engagements de la génération précédente : « Ils avaient la guerre d'Espagne, nous n'avons même pas une guerre à nous » fait-il dire au héros du film, son double assumé. Plus loin, il se lamente encore : « C'est terrible. Aujourd'hui, si vous restez à ne rien faire, on vous engueule justement parce que vous ne faites rien. » Au cœur du film, il y a donc cette problématique de l'engagement assumé, refusé, imposé. « Le vrai sujet du *Petit Soldat*, c'est donc le malaise dans l'histoire de la génération Nouvelle Vague². » Fait révélateur, Godard n'a pas signé le manifeste des 121, contrairement à Truffaut, peut-être parce que sa fascination pour les engagements glorieux du passé a fait naître un refus de l'engagement convenu, au rabais. S'engager, ce ne peut être que s'engager en grand. Mourir à Madrid, sinon rien ! Et Godard semble considérer que l'engagement qui est proposé à sa génération se réduit à un enrégimentement de

1. *Les Cahiers du cinéma*, entretien, n° 138, décembre 1962.

2. Antoine de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 151.

bon aloi dans les bataillons d'intellectuels de la gauche française. Il y a dans l'attitude des jeunes turcs comme un refus du conformisme progressiste, refus qui, très vite, peut s'apparenter à du cynisme. La plupart des options scénaristiques retenues par Godard découlent de cette volonté de contre-pied par rapport à ce que l'auteur voit comme des postures de gauche. Mais ces options en demi-teintes déconcertent les partisans de l'indépendance. Le réalisateur doit ainsi se justifier de n'avoir mis en scène que des tortionnaires algériens : « À ce moment-là, il aurait été trop facile de montrer les Français comme des tortionnaires¹. » Depuis la parution de *La Question*, en 1958, l'usage de la torture par l'Armée française est dénoncé par nombre d'intellectuels et, même si le livre d'Henri Alleg apparaît dans le film, Godard n'entend pas rejoindre cette cohorte. Son problème est autre : que ferait-il s'il était torturé ? Le questionnement vire à la fascination morbide. L'acteur Michel Subor se voit imposer d'authentiques séances de gégène ou de baignoire. Comme il refuse de s'ouvrir réellement les veines pour sa scène de suicide, Godard le fait par bravade². Refus de l'engagement convenu mais soit d'héroïsme et glorification du courage physique... La séquence de torture dure un peu plus de six minutes. La souffrance est filmée en gros plan, caméra à l'épaule, pour traduire la fébrilité du torturé. La torture pratiquée par les Français est évoquée lorsqu'un des militants du FLN déclare : « Il ne faut pas laisser de traces, c'est comme ça que les Français se sont fait mal voir. » Tout ceci constitue la première justification de l'interdiction : « Les scènes de tor-



Michel Subor au supplice.

ture appellent habituellement de la commission les plus expresses réserves. La très longue représentation de scènes de ce genre dans *Le Petit Soldat* est de nature à entraîner une mesure restrictive ; en dehors de toutes autres considérations. Que ces tortures soient appliquées par des agents du FLN ne saurait

1. Jean-Luc Godard, *Les Lettres françaises*, 31 janvier 1963.

2. *Ibid.*, p. 159 et suiv.

modifier le jugement qui doit être porté contre ces pratiques et leur représentation à l'écran. »

La seconde justification relève de la même construction syntaxique et touche aussi à l'ambiguïté de l'œuvre. Il s'agit du fait que Forestier est à la fois un déserteur et un agent de la lutte anti-FLN : « À un moment où toute la jeunesse française est appelée à servir et à combattre en Algérie, il paraît difficilement possible d'admettre que le comportement contraire soit exposé, illustré et finalement justifié. Le fait que ce personnage soit paradoxalement engagé dans une action contre-terroriste ne change rien au fond du problème. » Les censeurs suspectent Godard d'avoir adopté certains partis pris dans le but d'amadouer les pouvoirs publics et tiennent à lui signifier que cela ne prend pas. Enfin, Godard fait dire à Veronica que « la France perdra la guerre par manque d'idéal », ce à quoi Forestier répond : « Je ne crois pas et je suis fier d'être français. » De ce dialogue que le réalisateur a voulu équilibré, les censeurs n'ont retenu que la première réplique : « Les paroles prêtées à une protagoniste du film et par lesquelles l'action de la France en Algérie est présentée comme dépourvue de tout idéal, alors que la cause de la rébellion est défendue et exaltée, constituent à elles seules, dans les circonstances présentes, un motif d'interdiction. »

Louis Terrenoire, ce ministre qui, le mois suivant, déclarera exercer la censure « sans aucun enthousiasme¹ » confirme l'interdiction. Peut-être l'agitation croissante des opposants à la guerre a-t-elle facilité la décision. Georges de Beauregard, furieux, menace de céder les droits à une société suisse qui pourra le vendre dans le monde entier malgré l'interdiction d'exporter. L'administration a eu raison de ce coup de sang en lui rappelant qu'il encourrait 20 millions d'amende et la suppression de sa carte professionnelle. Dans un courrier, il argue qu'« il n'est et n'a jamais été dans nos intentions de participer par ce film à une campagne antinationale² ». Aussi, exige-t-il d'être reçu avec l'auteur en vue de déterminer les coupures qui permettraient la libération du film.

Attitude étonnante et ambiguë, là encore, que de heurter frontalement la jurisprudence censoriale, de tenter de berner les censeurs par un synopsis insincère pour, finalement, se précipiter au ministère ciseaux

1. Louis Terrenoire, débat à l'Assemblée nationale, 21 octobre 1960, *JORF*, n° 70, 22 octobre 1961.

2. Georges de Beauregard, courrier à Louis Terrenoire, 16 septembre 1960, CAC 19870373/26.

en main. Bien que *Le Petit Soldat* n'ait été vu qu'en projections privées, il provoque l'ire des deux camps représentés. Le député poujadiste Jean-Marie Le Pen demande l'expulsion du réalisateur vers la Suisse ; Godard reçoit des menaces de mort dans sa boîte aux lettres. Aussi, avouera-t-il *a posteriori* qu'il avait été « content qu'on l'interdise¹ ». Pour autant, sur le coup, il assume la posture du créateur persécuté et qualifie la décision des censeurs de « réflexe d'illettrés² », tout en négociant avec eux... Le réalisateur et le producteur sont reçus par Robert Touzery comme le montre une relance de Georges de Beauregard datée de janvier 1961 : « sous réserves de modifications – modifications que nous sommes prêts à réaliser – et après quelques mois d'attente, vous pensiez qu'un nouvel examen pourrait intervenir³ ». Le producteur argue du positionnement ambigu de l'auteur sur le conflit comme gage de son « objectivité ». L'interdiction est maintenue mais, écrit le ministre, « il reste que je pourrais sans doute envisager une décision différente, si vous étiez disposé à reconstruire très largement vos dialogues de façon telle que le film soit transformé en un affrontement de services secrets et ne soit plus situé dans un contexte d'actualité propre à diviser gravement l'opinion⁴ ». Autrement dit, faites donc ce fameux film d'espionnage avec son réseau A et son réseau B dont vous aviez déposé le synopsis à la précensure...

Les sociétés productrices s'exécutent et l'une d'elles précise que les coupures ont été suggérées « par M. Touzery lui-même » et que *Le Petit Soldat* n'est plus qu'« une lutte d'agents secrets s'exerçant dans un but indéfini sur le territoire helvétique⁵ ». En décembre 1961, la Société nouvelle de cinématographie nous apprend enfin que ces coupes datent d'environ un an mais que l'administration reste, depuis, murée dans son silence. Interrogé par le nouveau ministre, Robert Touzery décrit la nouvelle version du film et relève, au passage, la justesse des intuitions de Godard :

Il est exact qu'à la suite de l'interdiction totale prononcée par M. Terrenoire, le producteur a proposé un certain nombre de cou-

1. Cité par Jean-Luc Douin, *Godard*, Paris, Rivages, « Cinéma », p. 22.

2. Jean-Luc Godard, entretien dans *Paris presse*, 14 septembre 1960.

3. Georges de Beauregard, courrier à Louis Terrenoire, 16 janvier 1961, CAC 19870373/26.

4. Louis Terrenoire, courrier à Georges de Beauregard, 21 janvier 1961, CAC 19870373/26.

5. Courrier à Christian de La Malène, 9 décembre 1961, CAC 19870373/26.

pures et d'aménagements portant essentiellement sur le dialogue. Il en résulte que les allusions directes faites au FLN, au gouvernement français, ainsi que l'utilisation de ces vocables, ont disparu. De même, ont disparu certains éléments de dialogue qui contribuaient à identifier certains protagonistes du film : FLN d'un côté et, de l'autre côté, Groupe antiterroriste, que nous appellerions aujourd'hui OAS mais qui, à l'époque, n'avait pas encore trouvé son nom de baptême. Enfin, a disparu l'utilisation de certains documents historiques tels, par exemple, que certains passages du discours de M. Delouvrier à la fin de la semaine des barricades. Le film est donc incontestablement amélioré du point de vue qui nous occupe.

Il n'en reste pas moins que pour le public français, quelles qu'aient pu être les modifications apportées, les choses demeurent parfaitement claires, ne serait-ce que par l'aspect physique des acteurs musulmans qui incarnent les agents du FLN. Les allusions ne sont plus directes mais il demeure évident pour le spectateur le moins informé qu'on se trouve plongé dans le conflit algérien. Un des éléments importants du film est la présentation d'un groupe de Français de souche qui se livrent à l'espionnage et même à l'assassinat politique. À l'époque, cela pouvait passer pour de l'imagination pure ; à l'heure actuelle, cet élément du film a pris, hélas, une actualité brûlante¹.

Aussi, Robert Touzery, après avoir indiqué aux producteurs les coupes à opérer pour obtenir satisfaction, conseille-t-il finalement à Christian de La Malène de maintenir l'interdiction. L'affaire traîne bien au-delà de la signature des accords d'Évian. Après un nouvel allègement de la scène de torture, Alain Peyrefitte libère la version censurée le jour même où il quitte l'Information, en septembre 1962. Quatre ans plus tard, au cœur de l'affaire de *La Religieuse*, Robert Touzery rédige encore une note pour Yvon Bourges, au sujet de Georges de Beauregard et de son précédent « film à problème » dont il déclare qu'il avait été interdit « d'autant plus à bon droit que, comme toujours dans les films de Godard, on ne savait pas à qui allait la sympathie² ». *Le Petit Soldat* que Godard avait cru filmer sous l'angle de l'objectivité n'a donc cessé de pâtir de son ambiguïté.

1. Robert Touzery, note à Christian de La Malène, 19 décembre 1961, CAC 19870373/26.

2. Robert Touzery, note à Yvon Bourges, 15 avril 1966, CAC 19870373/26.

Pour autant, cette affaire a fait naître entre Godard et l'institution censurelle une relation des moins ambiguës, une relation de défiance obsessionnelle réciproque. Pour le réalisateur, l'interdiction du *Petit Soldat* constitue un trauma originel qui résonne tout au long de la décennie. De film en film, il ne cesse de revenir à la charge au sujet des thèmes qu'il n'a pu traiter librement. Nous avons abordé son insistance à évoquer Paul Delouvrier, en assortissant ses propos peu amènes de mouvements de grues afin de signifier aux censeurs qu'il les voyait venir, avec leurs gros ciseaux. *Deux ou trois choses* comprend un autre écho. Un personnage attablé derrière des piles de livres, dans un café, lit un extrait de *La Question* d'Henri Alleg¹ :

- Voilà l'œuf mayonnaise. Qu'est-ce que ça sera, Monsieur Bouvard?
- Un autre œuf mayonnaise et une mousse au chocolat. « Malgré moi, les doigts de mes deux mains s'agitèrent follement. "Ça y est, il va parler!" L'eau s'arrêta de couler. On m'enleva le chiffon. Je respirais. Dans l'ombre, je voyais le lieutenant et le capitaine, cigarette aux lèvres, frapper à tour de bras sur mon ventre pour me faire rejeter l'eau absorbée. »

Dans *Pierrot le fou*², le chef des malfrats donne l'ordre à son homme de main de torturer Ferdinand : « On va lui faire le truc qu'on t'a appris au service militaire. » S'ensuit une séance de baignoire identique à celle du *Petit Soldat*. Les censeurs interdisent le film aux mineurs « en raison de l'anarchie intellectuelle et morale de l'ensemble du film et de certaines scènes de violence » et ordonnent « Coupez les mots suivants : "Pendant la guerre d'Algérie" et "au service militaire" dans la séquence au cours de laquelle l'acteur Belmondo est mis dans une baignoire et subit certains sévices de la part des deux tueurs. » Sans doute très agacé, Robert Touzery confond deux scènes. C'est à Marianne que le nain promet, si elle ne parle pas : « on vous fera passer l'électricité, comme pendant la guerre d'Algérie, ou alors comme au Vietnam, on vous déshabillera et on vous mettra dans une baignoire pleine de napalm ». Les coupures sont pratiquées de telle sorte que la bande-son reste audible mais parasitée, pour signaler l'inter-

1. Henri Alleg, *La Question*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, 112 p.

2. Jean-Luc Godard, 1965. Moins de 18 ans et coupures, le 12 août 1965. Seuil d'âge maintenu par 15 voix contre 7, le 21 décembre 1965, puis levé, le 3 juin 1975.

vention du censeur au spectateur. Là encore, Godard pousse l'ironie jusqu'à insérer entre les deux scènes un plan d'une seconde montrant Anna Karina en train d'actionner devant la caméra une paire de ciseaux prémo-



Les ciseaux prémonitoires de *Pierrot le fou*.

nitore, toujours pour dire aux censeurs leur impuissance. Ils n'ont pu empêcher ni la sortie du film, ni sa présentation à Venise. Leurs menaces sont aussi vaines que celles du nain du film qui meurt, une paire de ciseaux plantée dans la nuque.

L'autre affaire de censure liée à la guerre d'Algérie est *La Bataille d'Alger*¹. Le film de Gillo Pontecorvo relate le démantèlement du FLN à Alger par les parachutistes en 1957. Il est interdit en 1966. Le dossier ne conserve aucune trace de cette décision, preuve que les choses ne se sont pas jouées rue de Lubeck. De fait, les archives de l'Information contiennent une lettre de Maurice Papon adressée à Yvon Bourges. Le préfet de police relaie la campagne de l'Union nationale des officiers de réserve et nous apprend que « cette association a déjà obtenu de l'ORTF que l'interview du producteur ne soit pas diffusée² ». Ledit producteur, Yacef Saadi, fait d'ailleurs l'objet d'une surveillance étroite des services de la préfecture lors de ses déplacements.

Les guerres des autres

Des films ont été censurés en raison de leur contenu politique dans le contexte du conflit Est-Ouest et de ses développements hexagonaux, nous l'avons vu dans le chapitre *Subversion*. D'autres se situent, si l'on peut dire, entre deux guerres, comme *La Chute de Berlin* et *La France délivrée*. Le récit diégétique a pour cadre la Seconde Guerre mondiale mais la guerre froide est la raison d'être du film ainsi que sa raison

1. *La Battaglia di Algeri*, Pontecorvo, Italie, 1966. Interdit en 1966, sans trace archivistique. Moins de 13 ans par 15 voix contre 7 et 1 abstention, le 14 avril 1970.

2. Maurice Papon, courrier « confidentiel » à Yvon Bourges, 4 juin 1966. CAC 19870373/25.

d'être censuré. L'échantillon fait aussi apparaître des films marqués par l'affrontement des blocs sans être eux-mêmes engagés dans cet affrontement. C'est le cas d'*Avant le déluge*¹. Essais de sirènes, survols d'avions à basse altitude et affiches de *Paix et Liberté* retranscrivent parfaitement la peur d'une troisième guerre mondiale suscitée par le conflit coréen. Cela explique sans doute pourquoi le ministre de la Défense, comme ses collègues, a persisté à vouloir l'interdire malgré seize coupures. L'évocation insistante de douloureux souvenirs tels que l'exode, la collaboration et l'épuration a sans doute été jugée tout aussi inopportune. Certaines œuvres de science-fiction comme *Des monstres attaquent la ville*² témoignent aussi nettement de la phobie de l'apocalypse nucléaire du milieu des années 1950. Henry de Ségogne signe l'interdiction aux moins de 16 ans sans un mot de commentaire pour ce film qui met en scène des fourmis devenues monstrueuses après avoir subi des radiations.

C'est encore la guerre de Corée qui est à l'origine de l'interdiction de *Moranbong*³ qu'un jeune français réalise avec l'aide des autorités nord-coréennes. Un ouvrier aime d'amour tendre une actrice du théâtre de Moranbong dont le père est tué par les Sud-Coréens. Le jeune héros s'engage dans l'armée de libération et ne retrouve l'âme sœur qu'après de multiples péripéties. Leur séparation est une métaphore de la partition du pays qui a suffisamment déplu aux censeurs pour motiver une interdiction totale, ici justifiée par Gérard Frêche : « Ce film – alors que la situation de la Corée n'est pas encore définitivement réglée – oppose l'attitude des Chinois libérateurs à celle des troupes de l'ONU, présentées sous un jour peu favorable, bombardant un théâtre. Il montre des Coréens piétinant des vêtements donnés par l'ONU. Comme il s'agit d'un film français, sa projection tant en France qu'à l'étranger ne paraît pas souhaitable. » Le ministre entérine la décision et ajoute que *Moranbong* est

1. André Cayatte, 1953. Décision reportée dans l'attente de coupures, le 28 octobre 1953. Après modifications et avertissement, interdiction rejetée par 10 voix contre 9 mais interdiction aux mineurs et à l'exportation, sans scrutin, le 7 janvier 1954.

2. *Them!*, Douglas, États-Unis, 1954. Moins de 16 ans, le 28 juillet 1954, puis moins de 13 ans en 1971.

3. Jean-Claude Bonnardot, 1958. Interdiction par 10 voix contre 8 et 2 abstentions, le 30 décembre 1959, maintenue le 16 juin 1960 malgré une coupure. Autorisé après coupures mais exportation limitée, le 17 juillet 1963.

de nature « à compromettre gravement ses relations avec la Corée¹ ». Celle de Séoul évidemment qui remercie chaleureusement le gouvernement français de cette interdiction². En 1963, l'auteur pratique une douzaine de coupes, dont la scène des vêtements, et Alain Peyrefitte choisit l'option libérale³. Aux protestations sud-coréennes, il a été, cette fois, répondu que « dans le domaine artistique, notre pays avait coutume de laisser une certaine marge de liberté à l'expression des idées⁴ ».

Les premières évocations de la guerre du Vietnam sont signées de Jean-Luc Godard, encore. Les censeurs se sont montrés magnanimes envers la scène de *Masculin Féminin*⁵ où l'on voit Jean-Pierre Léaud occuper le chauffeur d'une voiture de



La table d'écoute prémonitoire
de *Deux ou trois choses*.

l'ambassade américaine en le culpabilisant sur les morts vietnamiens pendant que son acolyte profite de la diversion pour peindre un énorme « Paix au Vietnam » sur la voiture. Dans *Deux ou trois choses* la charge antiaméricaine devient plus virulente. Un censeur a biffé de rouge un passage du découpage dialogué. Tandis que Jean s'adonne à des lectures futiles, son mari est assis avec un ami devant une machine des plus bizarres, sorte de table d'écoute prémonitoire qui permet de capter les déclarations passées, présentes et à venir du président Johnson. À tour de rôle, Roger et Robert répètent ce qu'ils entendent dans les écouteurs :

- « En 65, pour obliger Hanoi à négocier, j'ai ordonné, la mort dans l'âme, à mes aviateurs, de bombarder le nord Vietnam... »
- Et alors ?

1. Louis Terrenoire, courrier au réalisateur, 7 mars 1960.

2. Remerciements transmis à M. Couve de Murville par M. Chambard, ambassadeur à Séoul, courrier du 4 avril 1960.

3. Alain Peyrefitte, courrier à Jean-Claude Bonnardot, 17 juin 1963.

4. Note de M. Manac'h du ministère des Affaires étrangères, 3 mars 1964.

5. Jean-Luc Godard, 1966. Moins de 18 ans, le 23 février 1966.

- « C'était formidable ! Mais Hanoi n'est pas venu négocier... En 66, encore la mort dans l'âme, j'ai ordonné à mes aviateurs de bombarder Haiphong et Hanoi... »
- Attends ! Laisse-moi écouter. « C'était formidable mais Hanoi n'est pas venu négocier. En juillet 67, j'ai demandé, toujours la mort dans l'âme, à mes aviateurs de raser les installations atomiques chinoises... »
- Et alors ?
- « C'était formidable mais Hanoi n'est pas venu négocier. En 67, pour obliger Hanoi à négocier, encore la mort dans l'âme, j'ai ordonné à mes aviateurs de bombarder Pékin... »
- Et alors ?
- « C'était formidable mais Hanoi n'est pas venu négocier. Maintenant, mes fusées sont pointées sur Moscou ! »
- Et alors ?
- Le président Johnson dit : « Qu'Hanoi le sache bien ! » Sa patience a des limites. Ah, merde ! J'entends plus rien !

Une note de l'Information informe le président que « le Quai d'Orsay a renoncé aux éventuelles coupures sur le bombardement d'Hanoi par les USA depuis que celui-ci semble effectif⁶ ». La note du ministère est datée du 15 décembre, date à laquelle les premiers bombardements d'Hanoi font la une des quotidiens⁷. La scène, tournée en août 1966, apparaît donc comme une prophétie accomplie et le gouvernement a donc failli se ridiculiser en bâillonnant une voix à laquelle les faits allaient donner raison.

D'autres œuvres qui font allusion à cette guerre proviennent d'outre-Atlantique. Allusion indirecte mais transparente aux yeux des censeurs dans *Le Soldat bleu*⁸ qui fait partie de ces westerns crépusculaires dont le mobile est la destruction du mythe fondateur de la conquête de l'Ouest au détriment des sauvages. Un détachement de cavalerie est anéanti par les Cheyennes. Seule une femme blanche – qui a été celle du chef cheyenne – et un jeune soldat s'enfuient et tentent de rejoindre la ville. Une idylle naît entre eux mais ils s'opposent sur le traitement à réserver aux Indiens. Le discours de Kathy est celui de la mauvaise conscience américaine.

6. M. Heurley, note à Henry de Ségogne, s.d.

7. « L'aviation américaine a bombardé Hanoi », *Le Monde*, 15 décembre 1966.

8. *Soldier Blue*, Nelson, États-Unis, 1970. Moins de 13 ans, le 10 décembre 1970.

Honus, quant à lui, croit en sa mission et met en avant la sauvagerie des Indiens jusqu'au jour où il assiste au massacre de la tribu par la cavalerie. Car le film reconstitue, en dix-sept minutes, le massacre de Sand Creek, dans lequel périrent 350 Cheyennes. Geneviève Letondot recense les éventrations, les mutilations, les viols, mais préconise de ne pas amputer la moindre scène, fût-elle insoutenable : « En ces temps de guerre du Vietnam [le film] est assurément courageux car on ne manquera pas de faire le rapprochement avec d'autres massacres plus récents¹. » La sous-commissaire fait sans doute référence au massacre d'environ 500 civils par l'armée américaine, à Song My, le 16 mars 1968. Geneviève Letondot préconise un seuil à 18 ans. La plénière va encore plus loin en optant pour une simple interdiction aux moins de 13 ans. Ainsi, aux yeux de censeurs habituellement si prompts à vilipender les images de violence, la dénonciation des exactions de l'armée états-unienne rend légitime la représentation hyperréaliste de la violence, y compris ce plan insoutenable parmi d'autres où des soiffards violent une femme qui hurle à pleins poumons et lui coupent un sein, plein cadre.

Toutefois, la jurisprudence de la commission n'est pas linéaire et peut varier en fonction de ce que les censeurs perçoivent des intentions de l'auteur. Deux ans plus tard, pour *Général Massacre*², Pierre Soudet fait pencher la balance vers l'interdiction totale : « Sous couleur de montrer l'itinéraire mental d'un officier général américain coupable de cruauté à l'égard de la population civile du Vietnam, il présente avec complaisance l'évolution du héros vers le sadisme et le meurtre. » Mais ici, la restriction relève bien davantage du motif *Sadisme*. À la fin de notre période, la guerre, les guerres, dont la représentation était si scrupuleusement surveillée au sortir du conflit mondial ou pendant les guerres coloniales françaises, ne constitue plus un enjeu en soi. Seuls comptent l'art et la manière de les dépeindre.

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 6 novembre 1970.

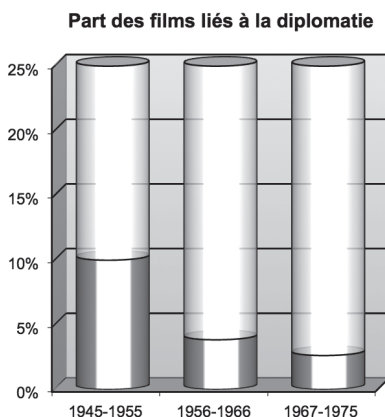
2. Burr Jerger, Belgique, 1972. Interdit par 10 voix contre 10, le 7 mars 1972. Moins de 18 ans après coupures, le 28 mars 1973.

CHAPITRE 3 DIPLOMATIE

Ce chapitre regroupe les films qui ont subi une restriction pour avoir attenté à l'image de la France, à son prestige à l'étranger ou à sa diplomatie par la mise en cause cinématographique de nations amies.

Le prestige de la France

Les défenseurs du prestige national se révèlent particulièrement chatouilleux au sujet de certains emblèmes tels que l'hymne national. De *L'Homme à l'oreille cassée*¹, on enlève « la Marseillaise dans la scène de la boîte de nuit ». Quant à la scène du *Diable au corps* où un pianiste noir américain accompagne l'assistance qui entonne le même hymne à l'annonce de l'armistice, Georges Huisman s'oppose à la demande de coupure et la scène reste finalement intacte. « Le ministère de la Santé publique et de la population demande l'interdiction aux mineurs. Quatre membres demandent, en outre, l'interdiction... Interdiction aux mineurs par six voix contre deux. Quatre membres demandent la suppression de *la Marseillaise* dans la scène du bar. Je signe mais je ne suis pas d'accord. » C'est encore la Marseillaise,



1. Robert Boudrioz, 1934. Coupure exigée par la censure militaire. Pas d'avis dans le dossier. Visa n° 3986 du 15 février 1946.

mais « arrangée par Django Reinhardt » pour le générique du *Propre de l'homme*¹ qui indispose les censeurs. La bande-son doit être modifiée de telle sorte que « le public n'ait pas le sentiment de quitter la salle de spectacle sur l'air de la Marseillaise » précise le ministre.

Nous avons évoqué la charge anticléricale de *Clochemerle*. Mais les démêlés du film de Pierre Chenal avec les pouvoirs publics tiennent aussi au portrait qui est proposé de la France rurale. Car l'histoire est celle d'un village du Beaujolais dont le maire, mangeur de curé patenté, décide d'édifier une vespasienne devant l'église pour faire bisquer les calotins. Bientôt, le gouvernement s'en mêle et envoie la troupe. Le film, comme le roman, fait une large place à la beuverie et à la gaudriole. À la lecture du découpage, certains professionnels considèrent le film comme « inopportun » mais le président et plusieurs fonctionnaires ne trouvent rien à redire au projet. De fait, la plénière octroie un visa tous publics mais des incidents, provoqués par des catholiques, éclatent lors des projections. Déjà, en septembre, la Fédération nationale d'action catholique, sans avoir vu le film, s'inquiétait de ce que cette adaptation d'un roman sulfureux risquât de porter atteinte à la dignité du clergé. Le gouvernement socialiste de Ramadier n'avait cure de ce genre de campagne mais il a été remplacé, en novembre, par un gouvernement MRP qui n'entend pas laisser moquer son électorat. Aussi, après la sortie, le chef de cabinet de Maurice Schuman exige du CNC l'ensemble des pièces du dossier « d'urgence » puis les « noms de personnes qui ont rédigé le texte », des « renseignements sur ces personnes et sur les capitaux » et encore les « tenants et aboutissants des personnes autour du film »². Comme l'a écrit Sadoul, le gouvernement semble atteint d'une « crise de délire clochemerlin »³.

Après une projection à Matignon, le couperet tombe. *Clochemerle* est interdit aux moins de 16 ans mais surtout à l'exportation. L'octroi du visa est subordonné à neuf coupures de répliques relevant de la satire des milieux politiques mais aussi de la grivoiserie et de l'ivrognerie de la population beaujolaise⁴. La réaction du producteur prend la forme d'une lettre qui est à la fois le plaidoyer d'un entrepreneur qui se dit ruiné par l'interdiction d'exporter et un réquisitoire contre un système de précen-

1. Claude Lelouch, 1959. Tous publics après coupures. CAC 19870373/26.

2. Note de la présidence du Conseil, 23 avril 1948.

3. Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 17 juin 1948.

4. Michel Fourré-Cormeray, courrier à André Tabet, 28 avril 1948.

sure qui n'immunise pas les films. Le producteur est d'autant plus irrité que les découpages qu'il avait fournis pour la précensure lui ont été rendus et qu'il détient l'exemplaire de l'Information sur lequel a été portée la mention : « Vu, d'accord pour l'Information ». Surtout, il avertit le directeur général « très respectueusement mais très fermement¹ » qu'il ne peut accepter ces sanctions survenues après délivrance du visa. Le décret en vigueur interdit au ministre d'ordonner des coupures ou un seuil d'âge à l'encontre d'un film français si ces mesures n'ont pas été proposées par la commission. Seule l'interdiction à l'exportation relève du pouvoir discrétionnaire du gouvernement. C'est pourquoi le directeur général – qui a dû signer la lettre annonçant les restrictions illicites au producteur – tente de se couvrir en demandant, le jour même, une confirmation écrite des ordres gouvernementaux : « Pour me permettre de compléter le dossier de censure destiné aux archives, je vous serais très reconnaissant de bien vouloir faire approuver les termes de ma lettre par Monsieur le secrétaire d'État à la Présidence². » Bien entendu, la requête reste sans réponse.

Le patron de Cinéma-Production, quant à lui, ne peut attendre patiemment que son recours au Conseil d'État soit examiné. Il multiplie les interventions, accepte les coupures en guise de conciliation, mais les Affaires étrangères persistent à refuser l'exportation car le film « ne peut servir utilement la cause de la France à l'étranger³ ». Il faut attendre un nouveau remaniement et la nomination de François Mitterrand (UDSR) en lieu et place de Pierre Abelin (MRP) pour que *Clochemerle* obtienne un visa pour l'Europe et l'Amérique latine, avec de nouvelles coupures pour « ne pas heurter les milieux religieux de ces pays⁴ ». Le producteur doit aussi renoncer, par écrit, à son recours devant le Conseil d'État et rédiger un avertissement. C'est ce texte qui nous éclaire quant à l'ire gouvernementale et établit que la représentation de la France rurale a sans doute été, pour ce film, le motif de censure dominant. Comme il est d'usage en ces temps régalien, ni le ministre ni les censeurs n'indiquent clairement au producteur quelle doit être la teneur de l'avertissement. Ils

1. Cinéma-Productions, courrier au directeur général, 29 avril 1948.

2. Michel Fourré-Cormeray, courrier à M. Doublet, directeur de cabinet de Pierre Abelin, secrétaire d'État à la présidence du Conseil, 29 avril 1948.

3. Courrier du directeur de cabinet de Georges Bidault au producteur, 2 mai 1948.

4. Courrier de M. Claudel, nouveau représentant de la présidence du Conseil, au producteur, 21 octobre 1948.

se contentent de biffer ou de rejeter les versions successives. Les fastidieux travaux d'écriture imposés au producteur sont sa pénitence et participent du *protocole du repentir* par lequel il doit formuler, de lui-même, la faute qu'il a commise, l'infraction à la loi non écrite dont il est coupable. Cela peut prendre du temps...

En fait, Clochemerle, c'est n'importe quel village du monde où l'on aime les filles accortes et saines, les petits potins du Café du Commerce, les joyeux lurons, le clocher de l'Église, l'horloge de la Mairie, le diable qui se fait ermite, le bon vin. Si vous aimez tout cela vous aimerez Clochemerle. Mais si vous n'avez de goût que pour la vie triste, l'ennui des avenues uniformes, le poids des esprits chagrins, alors gardez-vous bien de faire connaissances avec les Clochemerlains. Nous sommes d'ailleurs fort rassurés quant à vos goûts. Nous savons que vous possédez, en vos bibliothèques, Rabelais, Molière, Voltaire, Anatole France. Avec ces auteurs, vous savez parfaitement que le plus beau pays du monde est celui du soleil, du ciel clair, des belles filles et du bon vin. Clochemerle c'est un peu ce pays-là. On y vit jeune, on y ignore la méchanceté. Quant à la raillerie, elle est d'un esprit léger et capiteux. Les aventures des Clochemerlains vous monteront peut-être à la tête. Tant mieux, car la fumée de la satire vous grisera aimablement et vous convaincra davantage que Montaigne ne mentait pas quand il affirmait que le rire est bien le propre de l'homme.

Cette première version est entièrement refusée, sans doute parce qu'elle file la métaphore de l'ivresse, parce qu'elle assimile ceux qui ont critiqué le film à des « esprits chagrins », parce que légitimer le film grâce à des classiques de la littérature revient à délégitimer l'action du censeur :

Clochemerle n'a aucune prétention à la vertu, on s'en apercevra rapidement. Comme n'importe quel village en France, il a ses mauvaises langues, ses dames de petite vertu, ses fausses croyantes, ses ambitieux, mais il a surtout un air d'être toujours au printemps. Clochemerle est la cité du soleil. Même quand la nuit tombe, il y a suffisamment de soleil dans les bouteilles et dans les esprits pour que la vie lumineuse continue encore sa ronde malgré la nuit. En

présentant ce film, son réalisateur n'a eu qu'un but : rappeler que la liberté est le seul bien réel de ce monde, et qu'en période de liberté, il faut agir comme Figaro : « se presser de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer ».

Outre qu'il persiste à vanter les mérites des bouteilles enchanteresses, qu'il insiste sur l'immoralité des personnages qui n'ont « aucune prétention à la vertu », l'auteur a le tort, dans le premier paragraphe, de prétendre le village de Clochemerle représentatif de « n'importe quel village en France ». Pour autant, la version première, qui présentait Clochemerle comme « n'importe quel village du monde » ne convenait pas davantage. Il convient de nier la francité des turpitudes clochemerlaines sans, pour autant, les prétendre universelles. Ce qui est moralement condamnable ne peut être ni d'ici, ni d'ailleurs – et encore moins de partout – mais être situé dans une sorte de nulle part. Après les classiques de la littérature, le producteur convoque une référence populaire :

Nous avons en France un héros national, c'est Guignol. Sa grande spécialité est de toujours rosser le gendarme. Tout le monde, chez nous, aime Guignol. Par contre, on prise fort peu le gendarme. Il représente pourtant la loi et la morale : on choisit quand même Guignol, ce qui ne signifie pas que l'on déteste la morale et la loi, au contraire. Mais on préférerait sans doute qu'elles fussent défendues par Guignol lui-même. Ainsi, tout serait chanson et nous vous jurons bien que personne ne songerait à mal faire. C'est dans cet esprit-là que Gabriel Chevallier a écrit son livre et que Pierre Chenal a réalisé le film que vous allez voir.

La troisième version s'abstient de toute tentative de légitimation et se réfère, enfin, à un nulle part dénué d'exemplarité dont les censeurs se satisfont malgré une confusion persistante entre nulle part et partout.

Le film que vous allez voir retrace des événements qui auraient pu se dérouler, il y a vingt ans, dans un petit village français. ~~N'allez pas en conclure que tous ces événements soient typiques et empruntés à la vie.~~ Ils ne s'y sont pas produits car Clochemerle n'existe pas. Ce film est une fantaisie de l'esprit. *Clochemerle* est un roman de

bonne humeur dont le réalisateur a tiré un film de bonne humeur. Il n'est question que de rire, rire de tout, sans irrespect, affectueusement. Clochemerle représente la joie, mais la joie dans ce qu'elle a d'humain. Clochemerle ~~est un village français~~ mais il pourrait être un village de n'importe quel pays. Clochemerle se trouve à la fois nulle part et partout. Si son histoire est une fantaisie spirituelle, sa situation géographique n'est pas obligatoirement celle qui lui a été assignée pour la commodité du récit.

La copie déposée à Bois-d'Arcy propose encore une autre version de l'avertissement. Exempte de la plupart des coupures imposées par les pouvoirs publics, cette copie pourrait approcher la version d'origine. L'atténuation de l'exemplarité y est, cette fois, garantie par la distance temporelle. On retrouve, par ailleurs, la volonté de distanciation établie par le personnage de Guignol car c'est lui qui annonce :

Nous allons évoquer, chers spectateurs, des événements que la presse de l'époque nomma les scandales de Clochemerle. C'était au temps débonnaires et lointains de la III^e République. N'allez surtout pas chercher des allusions dans une réplique ou du parti pris dans un incident. Les Clochemerlins eux-mêmes ont oublié leurs passions de cette époque. Donc honni soit qui mal y pense et le chroniqueur a la parole.

Dix ans plus tard, *Le Beau Serge*¹ a failli subir les foudres de la censure pour le même type de représentations. Ce beau Serge, jadis promis à un brillant avenir, est devenu une épave alcoolique depuis que sa femme a accouché d'un enfant trisomique mort-né. En précensure, Gérard Frèche déplorait son ivrognerie constante et ajoutait que « cette représentation de la population d'un village français ne peut que desservir la France dans les territoires d'Outre-mer et à l'étranger ». Il est vrai que la peinture de Sardent ne relève pas du dépliant touristique mais Chabrol n'a pas inventé la déprise et la Creuse ne se trouve pas au milieu de la diagonale du vide

1. Claude Chabrol, 1958. Le 25 juin 1958, rejet par 10 voix contre 9 du seuil à 16 ans, par 11 voix contre 4 de l'interdiction vers les TOM, par 14 voix contre 4 de l'interdiction d'exportation.

par sa volonté. En plénière, le président est battu sur toutes les restrictions proposées.

Les censeurs veillent sur l'image des campagnes mais aussi sur celle de la ville¹. Malgré de nombreuses coupures, l'interdiction d'exportation de *Détournement de mineures*², un film de prostitution de 1959, est maintenue par le Quai d'Orsay à cause « de l'image faussée qu'il risquait de donner des mœurs de notre capitale ». Il est toutefois autorisé pour les pays limitrophes dont « les ressortissants connaissent suffisamment le mode de vie de notre pays pour ne pas l'identifier à celui décrit dans ce film³ ».

UNE RESTRICTION : L'INTERDICTION À L'EXPORTATION

En tant que motif de censure, les atteintes au prestige de la France ne touchent que 3 % des dossiers de l'échantillon et la proportion chute de 9 % pendant la période régalienne (1945-1955) à 2 % pendant la période obsidionale (1967-1975). Pourtant, ces questions sont si présentes à l'esprit des gouvernements qu'une restriction *ad hoc* a été instaurée. Le décret de 1936 pris par le gouvernement Sarraut institue l'interdiction à l'exportation et vise explicitement « les films dont la représentation à l'étranger serait jugée contraire aux intérêts nationaux français⁴ ». Et dix jours après la promulgation des textes de 1945 qui confirment la disposition, Michel Fourré-Cormeray annonce la couleur dans la presse professionnelle : « Un portrait de la France à l'usage de l'étranger, voilà ce que doit être notre cinéma⁵. »

1. Sur ce point, voir Frédéric Hervé, « Un Eros de Celluloid : l'érotisation cinématographique de Paris (1945-1975) », *Genre, sexualité & société*, n° 10, automne 2013 [en ligne].

2. Walter Kapps, 1959. Moins de 18 ans à l'unanimité et interdiction d'exporter par 9 voix contre 7 et 1 abstention, le 12 novembre 1959. Maintien, le 27 janvier 1960.

3. Direction générale des affaires culturelles des Affaires étrangères, 30 janvier 1960.

4. Décret du 7 mai 1936, *JORF*, 8 mai 1936, p. 4762.

5. *Le Film français*, n° 31, 13 juillet 1945.

Outre l'interdiction à l'exportation générale, il existe aussi des interdictions à géographie variable, limitées à un territoire donné, correspondant à une zone d'influence, rêvée ou avérée, de la France. Ainsi la Sarre, ce *land* frontalier regorgeant de fer et de charbon que la France occupe entre 1945 et 1955 et qu'elle rêve d'annexer définitivement, ce qui implique d'en convaincre la population qui doit être consultée. Aussi, on interdit en Sarre tous les films susceptibles de présenter la France sous un jour négatif. Les colonies constituent un autre épïcentre de la politique étrangère française menée sous les auspices d'Anastasie. À titre d'exemple, *Manèges*¹ est interdit en Sarre et dans les colonies. Cette représentation d'un homme trop faible (incarné par Bernard Blier) manipulé par un duo mère-fille maléfique était, visiblement, incompatible avec le prestige de la France et la réputation de l'homme blanc.

D'autres films sont, au contraire, relégués vers ces mêmes colonies qui servent aussi de déversoirs pour le surplus industriel de la métropole. Dans l'immédiat après-guerre, les productions les plus anciennes, parmi celles dont Hollywood inonde la France, sont interdites en métropole mais, à titre de compensation, un visa est octroyé pour l'Afrique du Nord, l'AOF ou l'AEF. Le procédé peut être utilisé pour un film français dont les censeurs considèrent qu'il a déjà fait « une assez longue carrière » et ne doit plus encombrer un parc de salles déjà fort disputé. C'est le cas, par exemple, pour *La Belle Équipe*.

Le ministère des Affaires étrangères tend à considérer que le visa d'exportation est de son seul ressort. Pour *Lucrèce Borgia*², c'est avec ce ministère que la coupure d'un plan d'une Martine Carol un peu trop dénudée est négociée. Le producteur et le réalisateur échangent des courriers avec ce ministère et y sont reçus. Le Quai d'Orsay s'exprime donc en lieu et place de la commission : « Votre

1. Yves Allégret, 1949. Interdit aux moins de 16 ans, en Sarre, dans les colonies et coupures, le 25 juillet 1949.

2. Christian Jacques, 1952. Interdiction aux moins de 16 ans par 13 voix contre 3 et 2 abstentions, exportation soumise à une coupure par 11 voix contre 5 et 1 abstention, le 7 octobre 1953.

film ne doit en aucun cas être présenté dans son état actuel. Une publicité particulièrement préjudiciable à notre prestige étant faite dans ces régions [en l'occurrence, l'Amérique latine] autour de certains aspects de nos films¹. »

La remise en cause des prérogatives du Quai dans le domaine de l'exportation ne va pas sans quelques tensions. Ainsi, Maurice Couve de Murville peut envisager d'être battu lors du vote en commission – celle-ci n'étant que consultative – mais il lui serait insupportable que la décision finale lui échappe : « Lorsque le représentant de mon département n'aura pas été suivi par la commission sur sa demande d'interdiction à l'exportation, il serait souhaitable que la décision définitive sur le film en question ne soit prise qu'après consultation du ministre de l'Information avec ses collègues des Affaires étrangères, des Affaires culturelles, de la Communauté, et de l'Éducation nationale². » Le ministre de l'Information Roger Frey lui rappelle qu'il reçoit nombre de réclamations « mais dans les deux sens » et tient bon : « Le texte constitutif de la commission a prévu une représentation égale de ceux de nos collègues qui sont compétents en matière de contrôle cinématographique. Il serait contraire à l'esprit de ce texte de donner à telle ou telle voix une prépondérance au sein de la commission³. »

Les colonies

Les censeurs tendent à considérer que les hautes et basses œuvres coloniales de la France ne sont pas sujets de fictions cinématographiques. C'est ce que dit clairement le Quai d'Orsay à un aventurier qui envisage de faire un film sur Suez, quelques mois à peine après le désastre franco-britannique. Courage n'étant pas témérité, le producteur sonde la commission quant à l'acceptabilité d'un tel projet. Le représentant des Affaires étrangères s'y oppose avec la dernière énergie « compte tenu des réactions très

1. M. Fleury, courrier au distributeur, 11 octobre 1953.

2. Maurice Couve de Murville, courrier à Roger Frey, 14 mai 1959. CAC 19870373/23.

3. Roger Frey, réponse à Maurice Couve de Murville, s.d. CAC 19870373/23.

vives qu'a suscitées cette opération militaire sur le plan international¹. C'est sans doute parce que l'intimidation a été efficace que l'on trouve si peu de films aux intentions clairement anticolonialistes dans la production française. En sus de *Vive Staline!*, de *Bel-Ami* et du *Rendez-vous des quais*, déjà évoqués, on peut citer *Les statues meurent aussi*². Quelques allusions aux colonies sont supprimées de-ci de-là, comme dans *Gibier de potence*: « Supprimer toute référence à l'Afrique du Nord et aux "sidis" ». Bien plus nombreux sont les exemples de films qui n'évoquent en rien les colonies mais qui doivent être soustraits au regard des colonisés. Dès 1948, le réalisateur Henri Fescourt s'interroge, en sous-commission, au sujet du western *Le Tragique Écrasement*³: « On peut se demander si une telle projection est souhaitable devant un public d'indigènes qu'elle n'est certainement pas de nature à édifier sur les mœurs des pays dits "civilisés". »

Une catégorie de représentations a, entre toutes, paru devoir être soustraites au regard des colonisés, et parfois à celui du public en général, ce sont celles qui dépeignent des conflits interethniques. Dès 1949, la commission impose, sans davantage d'explications, de « couper la séquence où l'on voit un noir matraqué par des policiers américains [et] la femme noire prise à la gorge » dans *La Journée nationale contre le racisme*⁴, documentaire commandé par le MRAP à Procinex. C'est le dossier de *J'irai cracher sur vos tombes*⁵ qui illustre le mieux cette aversion des pouvoirs publics pour ce type de représentations. Le roman, signé du pseudonyme de Vernon Sullivan, est publié en 1946 avant d'être interdit en 1950 pour outrage aux mœurs. Boris Vian a adapté son œuvre pour le théâtre dès 1948 et, dix ans plus tard, pour le cinéma. Deux sociétés de production totalement novices⁶ confient le projet à un réalisateur de 29 ans, Michel Gast. Très vite, des désaccords apparaissent entre le romancier et la pro-

1. CAC 19870373/23.

2. Alain Resnais et Chris Marker, court-métrage, 1953. Dossier non consulté.

3. Film introuvable sur Internet Movie DataBase, États-Unis, 1944. Interdiction en Afrique du Nord, le 11 mars 1948.

4. Denise Baby, court-métrage, 1949. Coupure, le 7 septembre 1949.

5. Michel Gast, 1959. Interdiction aux moins de 16 ans, dans les TOM et les pays de la Communauté française, le 7 juin 1959. Interdiction maintenue pour les DOM-TOM, le 12 juin 1970.

6. Cinéma télévision international et la Société internationale de production de films.

duction. On demande au réalisateur et à deux scénaristes de réécrire l'histoire. Vian envisage de retirer son nom du générique et d'aller au procès. En juin 1959, la commission s'en tient à une interdiction aux moins de 16 ans et dans les colonies justifiée par le fait que « le sujet est la haine entre deux races ». D'aucuns y ont vu une preuve de plus du laxisme de la commission Frêche propre à justifier une réforme de la censure dans le sens de la sévérité. D'autant que *J'irai cracher sur vos tombes* subit, comme *La Jument verte*¹ et *Les Liaisons dangereuses* 1960², une volée d'interdictions municipales.

Du roman, Michel Gast a gardé le nœud de l'intrigue : un « nègre blanc » dont le jeune frère a été lynché à Memphis parce qu'il avait une liaison avec une jeune blanche, part vers le nord avec le projet de violer et de tuer une Blanche, par vengeance. Arrivé dans une petite ville où une lettre de recommandation lui permet de devenir le gérant d'une librairie, Joe Grant est vite harcelé par toutes les filles du coin, notamment celles de la bande de Stan qui tient la ville. Joe multiplie les passades mais tombe amoureux de Lizbeth, riche héritière promise à Stan. Accusé de viol par la sœur jalouse de Lizbeth, qui s'était en fait jetée dans ses bras, pourchassé par Stan qu'il a corrigé, Joe, dont l'appartenance ethnique a été découverte, tente de passer la frontière de l'État avec Lizbeth mais l'amour ne peut triompher de la vindicte raciste et tous deux tombent sous les balles de la police.

Bien évidemment, la décision de la commission tient au contexte de la guerre d'Algérie, d'autant que le film comporte deux allusions à la torture. Lorsque deux garçons de la bande de Stan se disputent une fille, il faut trouver une épreuve pour les départager. « La chaise électrique ! » propose l'une des filles au comble de l'excitation. Si le supplicié est bien assis sur une chaise, c'est sur ses mains que l'on branche l'électricité. Grâce à une improbable machine sur roulettes, le bourreau peut augmenter l'intensité du courant jusqu'à ce que le jeune homme hurle. Montée en une succes-

1. Claude Autant-Lara, 1959. Moins de 18 ans par 13 voix contre 6 et 1 abstention, le 27 octobre 1959. Maintien, le 28 avril 1969. Moins de 13 ans après coupures, le 26 juillet 1971.

2. Roger Vadim, 1960. Moins de 16 ans par 12 voix contre 1 et 6 abstentions, coupures par 11 voix contre 7 et 1 abstention, interdiction à l'exportation par 12 voix contre 7, le 22 juillet 1959. Interdiction à l'exportation maintenue, par 11 voix contre 10, malgré de nouvelles coupures, le 26 août. Levée partiellement à partir du 17 janvier 1961.



Daniel Cauchy en blouson noir
tortionnaire dans
J'irai cracher sur vos tombes.

sion rapide de gros plans sur les visages, sur la machine, les pinces ou le corps tremblant, la scène est, à vrai dire, bien plus crédible que la scène de gégène de Jean-Luc Godard, pourtant non simulée. De même, pour la séance de torture du vieux libraire par Stan et ses sbires. La tête du vieil homme est immergée, non pas dans une baignoire, mais dans un baquet,

jusqu'à ce qu'il avoue qui est vraiment Joe. Allusions transparentes que les censeurs ont laissées passer – tout en les signalant dans l'avis – car ce ne sont que des allusions et non des évocations comme chez Godard.

Le contexte brûlant de décolonisation peut donc expliquer l'interdiction dans les colonies de 1959 mais pas son maintien, dans les DOM-TOM, en 1970 : « Les mêmes raisons qui ont justifié, il y a 12 ans, la position prise par la commission restent aux yeux des représentants des TOM-DOM entièrement valables. Il n'est donc pas possible de revenir sur la mise en garde élevée contre la diffusion de ce film dans l'outre-mer français. » Le film de Michel Gast est donc suspecté d'alimenter « la haine entre deux races » alors qu'il s'agit d'une œuvre indéniablement antiraciste et, de ce point de vue, bien plus didactique que ne l'est le roman. Tout est fait pour que le spectateur s'identifie au personnage de Joe Grant incarné par Christian Marquand alors que le Lee Anderson de Vian est beaucoup plus ambigu. Pour augmenter le ratio de personnages positifs, la famille raciste de l'héroïne ayant fait fortune en exploitant impitoyablement les Noirs sur sa plantation est devenue une famille d'industriels de la saucisse qui, certes, possède des domestiques noirs mais les traite avec paternalisme. Seule la mauvaise sœur et Stan prennent à leur charge la haine raciale. Ce dernier emmène Joe dans un bouge dans le but de se réconcilier avec lui. Là, évolue une population interlope où Blancs et Noirs s'unissent dans l'alcool, au son du jazz. Mais « pour les bons clients, il y a des distractions de choix », c'est-à-dire de très jeunes prostituées noires dont Stan raffole :

Le tenancier à Stan et Joe : – Ne vous inquiétez pas si elles pleurent. Les parents, ils sont d'accord.

Stan à Joe : – Alors, qu'est-ce que vous en dites ? C'est à cet âge-là qu'il faut les prendre. Passé dix-huit ans, elles sont tout juste bonnes à laver les parquets. (Il embrasse une des gamines puis relève le nez.) Pouvez y aller ! Elles sont propres.

Joe lui inflige alors la correction que le spectateur attend et espère depuis longtemps, ce qui déclenche l'affrontement final. En 1959 comme en 1970, les censeurs font le choix de refuser aux colonisés cette dénonciation du racisme. Peut-être ont-ils craint, vis-à-vis de populations ayant subi bon nombre d'humiliations de la part du colonisateur, l'exemplarité du film quant à la volonté de vengeance du héros.

Les amours interethniques

Mais, au fond, ce qui a le plus choqué dans ce film, ce n'est peut-être pas l'affrontement entre les « races » mais, au contraire, leur union, à travers l'amour impossible de Joe et de Lizbeth ou, de façon plus transgressive, les passades de Joe avec les filles de la bande. Il y a par exemple cette baigneuse aux seins nus que Joe rejoint pour la noyer mais qu'il étreint finalement, sous l'eau. Par trois fois, en plan rapproché, la caméra s'attarde sur le corps féminin filmé en vue sous-marine. Cette séquence est à rapprocher des scènes de danse mêlant des femmes blanches et des hommes noirs que les censeurs pourchassent, dès 1949, dans *Une nuit à Saint-Germain-des-Prés*¹, dans *Razzia sur la schnouf* en 1954 ou, plus tard, dans les films de Roger Vadim qui s'est fait une spécialité de ces danses érotiques parce que exotiques. De même que le code Hays bannit

1. Jean Laviron, court-métrage, 1949. Interdit à l'exportation et dans les colonies, le 18 septembre 1949.

2. Henri Decoin, 1954. Le 23 mars 1955, interdiction rejetée par 10 voix contre 7 et 2 abstentions, coupures acquises par 10 voix contre 9, interdiction aux moins de 16 ans par 13 voix contre 5 et 1 abstention, interdiction dans les colonies, interdiction à l'exportation par 11 voix contre 7 et 1 abstention, levée avec avertissement, le 26 juillet 1955. Interdiction aux moins de 13 ans, le 29 juin 1971. Tous publics en 1990.

explicitement la *miscegenation*, le « mélange des races », la censure française proscriit, tacitement, les amours interethniques.

C'est ce que montre, dix ans plus tard, *Les lâches vivent d'espoir*¹ qui dépeint, au cœur du Quartier latin, l'idylle de Daniel et Françoise, deux étudiants de couleur de peau différente. Bien que contrarié par le racisme ambiant, leur amour triomphe *in fine*. Il s'agit donc d'un plaidoyer anti-raciste. Le film est interdit totalement, mesure rare et grave pour un long-métrage français. Les six fonctionnaires ont bénéficié du soutien de l'UNAF et de l'absence de plusieurs professionnels qui, au cœur de l'été, ne se sont pas mobilisés pour le film d'un électron libre. Les attendus de Jean Vingtain sont pour le moins ambigus : « Sous le couvert du thème d'un amour qui se constitue en toute clarté entre un étudiant noir et une jeune française, ce film, par ses antithèses présentées par une assistante sociale, la police, les parents et les connaissances, n'est qu'une apologie du racisme intolérable en une nation qui a voulu en son sein une communauté sans distinction de races. Cette apologie est de nature à rompre les liens qui unissent les colonies à la métropole. » On aura noté, d'emblée, la confusion entre nationalité et couleur de peau. Mais surtout, l'auteur se trouve accusé de promouvoir le travers qu'il prétend dénoncer. Le rédacteur n'hésite pas à l'accuser de faire « une apologie du racisme », tout en reconnaissant que les propos et attitudes racistes des personnages cités constituent les « antithèses » du film, ce qui ne tient pas debout. Cette incohérence tient au fait que les censeurs sont, en réalité, davantage préoccupés par la réception de l'œuvre que par les intentions de l'auteur.

Claude Bernard-Aubert est donc coupable de donner à voir aux colonisés une population métropolitaine – et pire, des dépositaires de l'autorité publique – en proie au racisme alors que le président la croit, ou la rêve, imprégnée d'universalisme. Soit, mais en ce cas, pourquoi ne pas se contenter d'une interdiction dans les colonies ? Peut-être parce que le jeune réalisateur a conçu son film comme un miroir tendu à la société française bien davantage que comme une carte postale destinée aux colonisés. C'est bien ce miroir que la censure entend briser sans même prendre la peine de l'accuser d'être déformant. Le contexte y est sans doute pour beaucoup. L'année 1960 est celle qui voit les colonies françaises d'Afrique noire

1. Claude Bernard-Aubert, 1959. Interdit le 19 juillet 1960 par 7 voix contre 3. Exportation autorisée sauf pour l'Afrique, le 30 septembre. Moins de 18 ans après coupures, le 27 janvier 1961.

accéder à l'indépendance, sans heurts, mais, en cet été 1960, c'est encore l'Algérie qui préoccupe les pouvoirs publics, donc les censeurs. Or, le film compte des allusions à cette actualité-là : « Par ailleurs, de nombreuses allusions politiques tant aux races qu'aux révoltes de certains rebelles algériens complètent le caractère polémique inadmissible de l'œuvre. »

Au prix de douze coupures, le film est finalement autorisé, sauf en Afrique. On coupe de trop langoureux baisers ou un bouton de rose qui s'ouvre pour nous indiquer comment se termine une étreinte. Dans un atelier d'artiste, un garçon et un modèle posant nu croquaient une pomme, chacun à leur tour, pour se faire part de leur disponibilité sexuelle. On remplace aussi un tableau de la Nativité par un tableau de fleurs, lorsque les parents de Françoise la poussent à avorter de son enfant métis et le dialogue correspondant est supprimé :

Le père : Qu'avons-nous fait pour mériter une telle punition ?

La mère : Mon Dieu ! Ma fille enceinte d'un nègre... Qu'est-ce que les gens vont penser ?

Le père : Il faut faire passer ce gosse.

Françoise : Papa ! Comment peux-tu dire une chose pareille ?

La mère : Tu feras ce qu'on te dit !

Françoise : C'est un péché !

Le père : Ce n'est pas un péché de faire disparaître une tache.

Au sujet de l'Algérie, on coupe « L'Indochine, c'était facultatif. L'Algérie, c'est obligatoire ». Surtout, alors que Daniel va récupérer sur un toit un étudiant qui envisage le grand saut, on rend la tentative de suicide incompréhensible en coupant la réplique : « On lui a pas renouvelé son sursis. Il faut qu'il aille au casse-pipe ; ça lui a foutu un coup à ce gars qui ne tournait pas rond. »

On ampute aussi une rêverie intérieure de Daniel : « Oui, comme le Mage. En ce temps-là, la ségrégation n'avait pas encore été inventée. » Au cours d'une ratonnade, on supprime le gardien de la paix qui passait son chemin et allait admirer une vitrine de lingerie et l'on modère la colère de Daniel : « Je voudrais leur casser la figure, les écraser. J'approuve ceux qui leur foutent des grenades sur la gueule à la terrasse des cafés. Je n'ai pas le courage de le faire. J'ai honte de manquer de courage : c'est bien du courage de se révolter contre les salauds. »



L'assistante sociale raciste dans
Les lâches vivent d'espoir.

Surtout, on coupe très largement les propos de l'assistante sociale qui fait visiter un bidonville peuplé de Nord-Africains à un professeur. Celui-ci, débonnaire, ébouriffe les cheveux d'un enfant et lui offre un bonbon. « Ils sont comme des petits singes. On les attrape

avec des sucreries » commente aigrement la jeune femme. Mais lorsqu'elle lui tend, à son tour, une friandise, le garçon se défie d'elle. « Que peut-on faire ? Ils nous considèrent comme des étrangers alors que l'on fait tout ce que l'on peut pour eux. » Elle n'a pas de mots assez durs pour qualifier les habitants du bidonville. Ce sont « des porcs » qui aiment leur crasse. Ils sont « fainéants », « sournois » et « menteurs ». D'après le découpage, elle ajoutait : « On oublie en haut lieu que ce ne sont pas des gens comme nous. Des primitifs, voilà ce qu'ils sont et on n'arrivera jamais à en faire de véritables êtres humains. » Les indications de tournage démentent totalement l'intention raciste prêtée à l'auteur par la censure même si certaines relèvent de clichés postcoloniaux : « Les habitants [du bidonville] que nous montrerons seront tous gais, souriants et tranquilles dans leur grande misère. »

En 1972 encore, le road-movie sanglant *Bertha Boxcar*¹ subit le même procès en racisme de la part de Marcelle Dietsch qui, quant à elle, n'hésite pas à parler de « nègres » dans son compte-rendu. Le racisme du vieux Sud de la Grande Dépression est pourtant dénoncé dans le film au même titre que la suffisance des nantis. En 1975, *Mandingo*² présente encore des amours interethniques. Pierre Soudet est, cette fois, plus enthousiaste qui ne justifie le seuil à 18 ans que par « les moments où s'expriment le sadisme, la cruauté et la manipulation mentale dans une société raciste et inégalitaire ». Dans une plantation sudiste, par jalousie vis-à-vis de sa cousine qu'il doit épouser, le rejeton de la famille sudiste couche avec une esclave. La promise fait de même et tombe enceinte. On supprime le bébé, la cousine et l'esclave. Le fait que l'action se déroule aux alentours de 1840

1. *Boxcar Bertha*, Scorsese, États-Unis, 1972. Moins de 18 ans, le 24 juillet 1973.

2. *Mandingo*, Fleisher, États-Unis, 1974. Moins de 18 ans, le 1er juillet 1975.

devrait attester de la distanciation mais Pierre Soudet ajoute que « sensible aux extrêmes dangers d'un tel message, en dépit de la qualité du film, la Commission de contrôle propose son interdiction aux mineurs ». On retrouve donc l'ambiguïté évoquée des exemples précédents mais, cette fois, elle n'est pas propre à la commission. Même aux États-Unis, le film a été dénoncé comme étant raciste par une partie de la critique.

A contrario, la commission ne trouve rien à redire à la dénonciation du racisme entreprise par Yves Boisset dans *Dupont-Lajoie*¹. Alfred Barbariche considère même que « le dossier est bien plaidé² » et le seuil à 13 ans n'est justifié que par la représentation du viol et le lynchage du Maghrébin qui en est accusé à tort. Du reste, le réalisateur a donné une toute autre version de l'affaire :

La censure demande deux coupes pour éviter l'interdiction aux moins de 18 ans : le plan de la tête de l'Arabe qui éclate sous le poids d'une pierre et les plans « où l'on voit le sexe d'Isabelle Huppert ». « J'ai dit d'accord avec d'autant plus de tranquillité, dit Boisset, que je n'avais jamais tourné le plan de la tête de l'Arabe qui éclate et qu'Isabelle Huppert avait toujours gardé sa culotte durant le tournage de la scène du viol. Nous avons renvoyé la même copie et la censure a cru que nous lui avions obéi. » « Vous avez fait un effort. L'interdiction se limitera aux moins de 13 ans³. »

L'examen du dossier infirme totalement cette belle anecdote. La question d'un seuil à 18 ans ou de coupures n'a jamais été posée par les censeurs. Seule la bande-annonce a été allégée, relativement aux deux scènes indiquées, mais à l'initiative du producteur qui tente par-là d'obtenir la levée du seuil d'âge qui « le gêne considérablement⁴ » pour son film-annonce. La pléniaire examine les coupes de la bande-annonce et maintient l'interdiction aux moins de 13 ans par 16 voix contre 7 alors que 8 professionnels sont dans la salle.

1. Yves Boisset, 1974. Moins de 13 ans, le 17 février 1975.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, le 17 février 1975.

3. Cité par Jean-Luc Douin, *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 62.

4. Sofracima, courrier du 12 février 1975.

Les pays alliés ou amis

Ménager la susceptibilité de pays alliés ou amis est l'une des préoccupations de la censure militaire de la Libération. L'ambassade de Grande-Bretagne qui entend exploiter *Ceux qui servent sur mer*¹, un documentaire de 1944 retraçant le déroulement de la guerre, doit couper « le passage du commentaire où il est dit : Ribbentrop vient de signer un pacte de non-agression avec Staline ». Nous avons évoqué des films qui portaient ombrage à l'œuvre coloniale française. Ceux qui suivent font preuve d'irrespect vis-à-vis de nations amies. *La Rue des bouches peintes*² cumule ces deux indélégatesses. Un gouverneur anglais des Indes se venge de son épouse adultère en l'obligeant, par chantage, à résider au milieu des prostituées dans le quartier réservé d'un port marocain. La question de l'interdiction totale est posée mais l'on se contente finalement de coups de ciseaux et d'un refus d'exportation « en raison des scènes qui se déroulent dans le quartier réservé, de l'attitude du personnage qui établit sa femme dans ce quartier et, par vengeance, la force à se prostituer ainsi que du rôle que l'on fait jouer à un haut fonctionnaire d'un pays allié et du caractère particulièrement odieux qu'on lui prête ».

Les coupes portent d'une part sur les vues de prostituées, sur le racolage et sur un viol mais, d'autre part, sur des répliques de Sir Rodney comme « Ah ! Si je n'avais pas donné l'ordre de faucher à la mitrailleuse 15 000 fanatiques à Mandalay, étouffant ainsi la révolte dans l'œuf, la Birmanie aurait été mise à feu ». Le Quai d'Orsay n'est qu'à moitié satisfait car il reste des traces de la nationalité britannique de l'intéressé. On finit par escamoter un drapeau anglais sur un bâtiment et un autre discours du gouverneur. Alors, après un an d'âpres négociations, le producteur obtient son passeport pour l'Europe, à l'exception du Royaume-Uni, puis pour tout l'Occident, puis pour l'Afrique du Nord. Le reste de l'outre-mer français lui est resté interdit.

« Pour des raisons de relations internationales », les Affaires étrangères imposent quatre coupures faisant référence à la Chine et aux Chinois

1. *In Witch We Serve*, Coward, Lean, Royaume-Uni, 1942. Pas d'avis dans le dossier. Coupure portée sur le visa n° 1558, du 15 février 1946.

2. Robert Vernay, 1955. Interdiction rejetée par 18 voix contre 2. Interdiction aux moins de 16 ans à l'unanimité, à l'exportation et dans les TOM, par 12 voix contre 8, coupures, le 20 avril 1955.

comme producteurs de drogue dans *Le Cobra*¹. Ceci dit, quelques mois plus tôt, le représentant du Quai d'Orsay avait au contraire perçu trop de déférence à la Chine populaire dans *La Chinoise*.

Dans son compte-rendu de *One + one*², Geneviève Letondot précise que « le problème noir fait l'objet de deux séquences dans un cimetière de voitures où des nègres excités et bons à rien discutaillent en se passant indéfiniment des fusils³ ». Henry de Ségogne prend, seul, la décision d'interdire le doublage qui, du reste, n'était pas demandé. Tout en laissant au ministre le soin d'apprécier l'opportunité de coupures, il signale des dialogues « offensants pour des personnalités importantes, voire souveraines ». Par exemple : « La fille de John Birch montre sa chatte à Brejnev mais il l'attaque par derrière. Il s'enfonce tout au fond. La fille de John Birch était ravie de recevoir la grosse matraque de Brejnev⁴ ».

*Assis à sa droite*⁵ retrace la fin de Patrice Lumumba, leader de l'indépendance du Congo belge, assassiné par des Katangais avec la complicité des autorités belges en 1961. Le distributeur se voit imposer un avertissement qui affirme que « le film s'inspire d'événements survenus en Afrique, il y a une dizaine d'années. Il ne saurait toutefois être considéré comme un document authentique relatant fidèlement un fait historique ». En outre, « les représentants des ministères des Affaires étrangères et des DOM-TOM, se fondant sur le caractère raciste des faits, ont demandé l'interdiction d'exportation dans les pays francophones d'Afrique. La commission s'est prononcée dans ce sens ». Sans avoir visionné le film, il est difficile de mesurer la fidélité du film aux événements et de comprendre ce que Pierre Soudet appelle « le caractère raciste des faits » mais il est difficile de ne pas soupçonner les deux ministères demandeurs de redouter ici le propos anticolonial et la mise en cause des voisins belges.

1. *Il Cobra*, Sequi, Espagne, 1967. Moins de 13 ans et coupures, le 30 novembre 1967.

2. Jean-Luc Godard, Royaume-Uni, 1969. Interdiction de doublage le 29 avril 1969.

3. Geneviève Letondot, sous-commission, 24 avril 1969.

4. Dialogue biffé sur le découpage contenu dans le dossier. John Birch est un militaire tué par des communistes chinois en 1945. Son nom donne naissance, en 1958, à la John Birch Society, organisation anticomuniste et conservatrice.

5. Seduto alla sua destra, Zurlini, Italie, 1968. Moins de 18 ans, avertissement et interdiction d'exportation vers l'Afrique francophone, le 14 mai 1970.

Le scénario de *Nada*¹ est complexe et la restriction subie relève des motifs *Subversion*, *Uniformes*, *Méfais* et *Diplomatie*. Cinq desperados d'extrême gauche décident d'abattre l'ambassadeur des États-Unis à Paris lors de sa visite hebdomadaire dans un bordel du 16^e arrondissement dont la tenancière est au mieux avec la police et la majorité. Un policier est tué. L'ambassadeur est séquestré dans une ferme. Le directeur de cabinet du ministre explique au commissaire chargé de l'assaut que l'opinion aurait moins de sympathie pour l'extrême gauche si elle tuait sauvagement un ambassadeur. En conséquence, l'ambassadeur est abattu lors de l'assaut, ainsi que les ravisseurs, même lorsqu'ils tentent de se rendre. En surimpression, le réalisateur a ajouté une « guerre des polices » opposant les RG et le SDECE. Mais le courrier que Claude Chabrol a reçu du ministre justifie le seuil à 18 ans par la violence de l'action. Jacques Rigaux et Maurice Druon décident de passer sous silence les attendus diplomatiques de l'avis de la commission :

Le film développe un thème – enlèvement, séquestration et meurtre d'un diplomate – qui, largement exposé et présenté comme un moyen de combat politique, est susceptible d'un impact grave sur des sensibilités et des imaginations insuffisamment mûres pour en apprécier avec sang-froid la portée. [La commission] ajoute que le film, mettant en cause l'enlèvement de l'ambassadeur des États-Unis en France, dans un cadre très réaliste, il lui paraît nécessaire que le département des Affaires étrangères ait son attention attirée sur le film en cause.

Pour autant, en fin de période, il semble plus facile de mettre en cause des puissances amies si l'on en juge par la procédure simplifiée dont a bénéficié *La guerre du pétrole n'aura pas lieu*². Cette production marocaine dont le scénariste est français, tout comme une part importante des acteurs, dénonce la mainmise des firmes pétrolières occidentales – états-uniennes, en l'espèce – sur les ressources du Sud – ici, le Maroc – ainsi que la corruption qu'engendre la manne pétrolière. Seule la répression d'un mouvement de grève justifie le seuil d'âge proposé par Alfred Barbariche :

1. Claude Chabrol, 1973. Moins de 18 ans par 17 voix contre 1 favorable au seuil à 13 ans, le 21 décembre 1973.

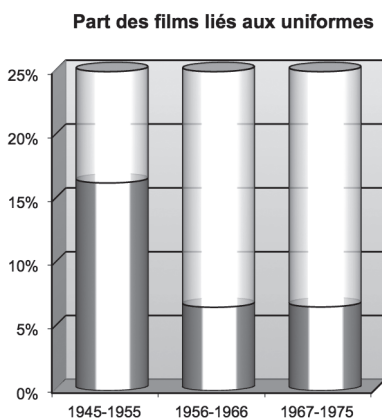
2. Ben Barka, Maroc, 1975. Moins de 13 ans, le 20 août 1975.

« Les forces de l'ordre se livrent tout au long d'une insistante "ratonnade" à un matraquage furieux et très au point. » Ainsi, ce film antiaméricain qui, par ailleurs, a eu toutes les peines du monde à obtenir un visa dans son pays d'origine, fortement lié à la France, ne relève que du motif *Uniformes* auquel est consacré le prochain chapitre.

La défense du prestige de la France a été une activité censoriale importante à la Libération, tant le patriotisme était meurtri, et a pu susciter l'affaire de censure la plus retentissante de la période régalienne, celle de *Clochemerle* où l'on a vu des bouffonneries gouvernementales de fiction provoquer des bouffonneries gouvernementales bien réelles. Par la suite, la manifestation la plus spectaculaire du motif *Diplomatie* est cette propension des censeurs à poursuivre pour apologie du racisme les œuvres qui entendaient pourfendre ce travers ou qui mettaient en scène non seulement l'amitié entre les peuples mais l'amour entre individus de couleurs différentes.

CHAPITRE 4 UNIFORMES

Certaines interventions censuriales ont pour objectif la protection des serviteurs de l'État, grands ou petits, porteurs d'uniformes ou pas. Dans notre échantillon, la proportion de films concernés est de 7 % mais, au sortir de la guerre, plus de 16 % des œuvres attirent l'attention des censeurs à ce sujet.



Soldats et gendarmes

À l'heure où la France se persuade qu'elle a été libérée par la Résistance et la 2^e DB et où elle tente d'oublier son armée en déroute de 1940, le capitaine Lhéritier qui dirige la censure militaire en 1944-1945 et, à sa suite, Georges Huisman s'attachent à éradiquer deux genres très en vogue avant guerre : le vaudeville en uniformes et la farce militaire. Dans la première catégorie, on interdit *Le Cavalier Lafleur*¹, daté de 1934, car « ce film, même sous la forme d'un vaudeville, est vraiment trop démodé et ne concorde plus avec le caractère actuel de l'armée française ». Dans

1. Pierre-Jean Ducis, 1934. Interdiction en 1946, confirmée en 1949, levée en 1950.

la seconde, on peut citer *La Prison de Sainte-Clothaire*¹, du même réalisateur, auquel on reproche de « ridiculiser la gendarmerie rattachée en temps de guerre à l'armée française ». Les censeurs ne sont pas chauvins et veillent même au prestige de l'uniforme de leurs alliés. En 1946, ils exigent un allègement dans *L'Homme à l'oreille cassée* : « Couper en partie la scène où l'on voit des soldats russes en état d'ébriété. »

Les auteurs de *Clochemerle* ont cru pouvoir ignorer cette mise à l'index des farces militaires. Lorsque le gouvernement décrète l'état de siège, la troupe stationne dans le village et rivalise avec les Clochemerlins en matière de beuveries et de polissonneries. Avant de se jeter dans ses bras, la tenancière du bistrot presse un capitaine de narrer ses exploits militaires, dans l'hilarité générale :

- Vous étiez souvent saoul, capitaine ?
- Ça dépendait du ravitaillement. Je suis partisan d'être saoul, ça facilite le fait d'arme.
- Mais vous étiez courageux, capitaine ?
- Avec une bonne ration de gnôle dans le nez, ça m'arrivait.

Il y a plus grave dans la production des années 1930. En 1946, les censeurs ont à examiner *J'accuse*² d'Abel Gance, dans sa version parlante de 1937³. Le film a obtenu la médaille d'or de la SDN mais il a été interdit lorsque la guerre s'est avérée inéluctable. Certes, son pacifisme n'est pas « outrancier et aveugle » concède le colonel Brouillard à Georges Huisman dans une note versée au dossier, il consiste plutôt en « une protestation, d'intention louable et généreuse, contre la guerre ». Mais il témoigne surtout de l'état d'esprit farouchement pacifiste des Français de l'entre-deux-guerres, notamment par cette séquence où l'on voit les morts de 1914-1918 sortir du tombeau pour imposer la paix aux gouvernants. Or, ce pacifisme est devenu gênant depuis qu'il a été tenu pour responsable de la débâcle. Georges Huisman, qui sent le terrain miné, ajourne la décision. André

1. Pierre-Jean Ducis, court-métrage, 1933. Interdiction par la censure militaire, levée après coupure, le 16 avril 1946.

2. Abel Gance, version parlante, 1937. Décision ajournée, le 18 avril 1946. Visa accordé avec coupure et avertissement, le 31 mai.

3. Sur la genèse du film, voir Laurent Véray, « *J'accuse*, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé et à l'air du temps », *1895*, n° 21, 1995, p. 93-123.

Brouillard va consulter l'état-major et en revient conforté : « Il faut éviter toute armée prétorienne, de métier, et avoir une armée populaire, de masse. Une armée de cette dernière forme est fatalement sensible à la propagande. Son grand ressort est la force morale. En conséquence, un film pacifiste est susceptible d'engendrer la peur et à éviter dans le moment¹. »

Six semaines après la plénière, le sous-secrétaire à l'Information décide après vision d'autoriser la sortie moyennant une coupure – les volontaires désignés d'office pendant la guerre des tranchées – et un avertissement :

[*J'accuse*] a été projeté en France quelques mois avant la guerre. Le succès considérable qui l'a accueilli fournit aujourd'hui l'irréfutable preuve que, jusqu'à la dernière minute, les Français étaient restés les champions convaincus d'une paix universelle basée sur le droit contre la violence et la tyrannie. Écho d'une époque où se tissaient dans notre ombre les rets du fascisme hitlérien, cette œuvre prend aujourd'hui une singulière valeur de prémonition. Puisse-t-elle accélérer la victoire définitive de cette offensive pour la paix dont la France a toujours fourni les avant-gardes.

Ainsi, Gaston Defferre choisit-il d'assumer le pacifisme de la France du Front populaire. La ressortie de *J'accuse* ne déclenche d'ailleurs aucun émoi. Dix ans plus tard, Stanley Kubrick tourne *Les Sentiers de la gloire*, d'après le livre éponyme de Humphrey Cobb paru en 1935. Le brûlot antimilitariste, qui traite des fusillés pour l'exemple, n'a jamais été interdit en France car les Artistes associés ont été dissuadés de demander un visa. Nous n'avons donc pas affaire à une affaire de censure mais de pressions diplomatiques initiées par Romain Gary, consul général de France à Los Angeles et exercées par le Quai d'Orsay à l'encontre d'une firme et des pays limitrophes francophones dans lesquels le film a été diffusé, en 1958².

1. André Brouillard, note à Georges Huisman, s.d.

2. Nous n'avons pu accéder au dossier de censure du film qui a obtenu son visa tous publics (visa n° 43878) en 1975. Voir Laurent Véray, « Le cinéma américain constitue-t-il une menace pour l'identité nationale française? Le cas exemplaires des *Sentiers de la gloire* (1957) de Stanley Kubrick », Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir), « France-Hollywood. Échanges cinématographiques et identités nationales », Paris, L'Harmattan, 2002, p. 175-201 ou Laurent Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, 238 p. 144-159.



Brève rencontre du mari (Jean Lara) et de l'amant (Gérard Philipe) à la fin du *Diabole au corps*.

Le scandale cinématographique de la période qui touche au prestige de l'armée date de l'année suivante et s'intitule *Le Diable au corps*. Le film, comme le roman de Radiguet, dépeint les amours adultères de l'épouse d'un soldat de la Grande Guerre avec un jeune insouciant duquel elle attend bientôt un enfant. L'armistice est

bien malvenu pour les amants et Marthe meurt en couches. Sans que l'on ne sache rien des tractations entreprises par la fédération CGT du spectacle, dont fait partie Claude Autant-Lara, le film obtient finalement un visa tous publics assorti d'un avertissement réduisant l'exemplarité du film : « Les personnages qui animent cette œuvre cinématographique de leur impétueuse et parfois cynique jeunesse, expriment seulement les sentiments de quelques jeunes gens dont les esprits se trouvèrent emportés dans le bouleversement qui, de 1914 à 1918, ébranla le monde. » Le texte a été négocié entre Paul Graetz et le ministre. Les censeurs sont restés sur la touche.

Ils sont tout aussi étrangers au scandale provoqué par le film¹. L'affaire prend naissance à Bordeaux, après la présentation du film en avant-première, lorsqu'un échoier exige qu'il soit interdit. « Et tout de suite² ». L'affaire rebondit à Bruxelles, lorsque l'ambassadeur de France indigné quitte la salle en pleine projection. L'affaire, enfin, atteint son paroxysme en septembre avec un débat virulent dans la presse et la mobilisation de quelques ligues de vertu, associations familiales et autres cercles d'anciens combattants. L'analyse des articles de presse montre que ce sont les détracteurs du film qui l'ont le mieux compris, contrairement à ses défenseurs qui, au prix d'une « myopie analytique³ » se sont obstinés à

1. Voir l'analyse minutieuse de Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre, op. cit.*, p. 299-304.

2. *Courrier français du Sud-Ouest*, 31 mai 1947.

3. Sylvie Lindeperg, *ibid.*, p. 301.

en réduire l'exemplarité, avec une argumentation calquée sur celle de l'avertissement.

Or, il ne fait aucun doute que Claude Autant-Lara n'a situé son intrigue en 1918 que parce qu'il était certain que la transposition de la diégèse en des temps moins éloignés n'aurait pas été acceptée : « J'ai vraiment atteint la limite. Il eût été absolument impossible de placer en 1940 une aventure analogue à celle de ces deux adolescents¹ » déclare-t-il dans la presse. C'est que son pacifisme est viscéral, inconditionnel. Il ne trie pas entre la boucherie nationaliste de 1914-1918 et la guerre contre le fascisme de 1939-1945. Toute guerre est un complot ourdi par les marchands de canons et les patriotards assoiffés de mitraille : « Je n'ai pas, lorsque l'autre massacre "patriotique" – 39-45 – pour "le Droit et la Liberté" – a recommencé, été dupe un seul instant. Toutes les tirades, articles, propagande ne m'ont pas abusé. Toutes les déclarations "racisme" – "antisémitisme" m'ont laissé absolument de glace². »

L'antimilitarisme de Claude Autant-Lara s'exprime ensuite dans *Tu ne tueras point*³ qui devait avoir pour titre *L'Objecteur*. Un séminariste d'origine allemande qui a exécuté un résistant sur ordre pendant l'Occupation est emprisonné en compagnie d'un objecteur de conscience incarné par Laurent Terzieff. Le film, sorti en Yougoslavie, est réputé avoir été interdit en France avant la signature des accords d'Évian⁴, tout comme *Le Petit Soldat*. Or, le dossier de censure ne comporte pas la moindre trace de demande de visa ou d'interdiction antérieures à la fin du conflit. La commission l'examine le 15 janvier 1963. Battu quant à l'interdiction totale, Henry de Ségogne rédige un avis alambiqué qui soumet la délivrance du visa à des coupures :

Le film, en traitant de l'objection de conscience, déborde son sujet et se charge d'un certain nombre de scènes d'un caractère nettement provocateur à l'insoumission. Ainsi, du domaine de la morale, il passe à celui de la politique. La commission est d'avis qu'un tel film, s'il se bornait au domaine moral, ainsi défini, n'aurait pas lieu

1. Cité par Henry Magnan, *Une semaine à Paris*, 20 septembre 1947.

2. Claude Autant-Lara, *La Rage dans le cœur*, Paris, Henri Veyrier, 1984, p. 109.

3. Claude Autant-Lara, 1961. Interdiction rejetée par 13 voix contre 9 et 1 abstention, le 15 janvier 1963, mais visa soumis à coupures.

4. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire*, op. cit., p. 40.

d'être interdit. Par contre, il lui paraît intolérable de laisser passer les séquences qui lui confèrent un autre aspect. C'est pour cette raison qu'elle ne propose pas d'interdiction totale, mais son autorisation sous réserve de coupures à définir par une sous-commission qui devra faire approuver ses propositions par la commission plénière.

Comme l'affaire est d'importance, la sous-commission extraordinaire créée pour l'occasion rassemble, autour du président et de son suppléant, les représentants de l'Intérieur et de la Santé publique, le docteur Yves Roumajon et Joseph Rovani de Peuple et Culture pour le collège des experts. Ce dernier, dont les convictions de gauche nous sont connues¹, est sans doute le seul à être susceptible de défendre le film. La profession a visiblement préféré s'assurer que la plénière garderait la haute main sur le résultat obtenu plutôt que de participer aux travaux pratiques de charcutage. Les treize coupures de dialogues tiennent essentiellement aux justifications apportées par l'objecteur face au tribunal militaire.

Toujours en 1960, *Meurtres sous contrat*² pose un sérieux problème à la commission bien qu'il ne comporte pas le moindre soldat. Ce polar dépeint la vie d'un tueur à gages et ses états d'âme lorsqu'il réalise que sa prochaine cible est une femme. Le seuil d'âge est justifié par le fait que « le héros du film se réfère constamment à une pseudo-philosophie de la vie, qui contribue à le rendre sympathique et en quelque sorte à expliquer son comportement ». Cette justification du métier de tueur à gages apparaît dans l'un des dialogues coupé : « Et que font-ils au type qui jette une grenade, tire un obus, pointe un canon de navire, lâche la bombe d'avion ou appuie sur le bouton qui expédie une fusée à tête atomique à une distance de 5 000 milles ? Qu'est-ce qu'ils lui font ? »

À l'approche de la période obsidionale (1967-1975), les censeurs se décrispent quelque peu au sujet de la grande muette. On a même vu reflourir la farce militaire avec les trois volets de *La Septième Compagnie* qui n'ont connu aucun problème de censure. Cette évolution jurisprudentielle n'a pas été sans quelques grincements de dents. En témoigne ce courrier que le président de l'Union nationale des personnels en retraite

1. Voir Joseph Rovani, *Une idée neuve : la démocratie*, Paris, Seuil, 1961, 210 p.

2. *Murder by Contract*, Lerner, États-Unis, 1958. Moins de 18 ans et coupure, le 11 octobre 1960.

de la gendarmerie envoie à Yvon Bourges au sujet d'une prestation de Louis de Funès :

Nous estimons, quant à nous, que le gendarme ne doit pas servir de cible permanente et qu'il est temps de mettre un terme aux élucubrations de certains producteurs de films qui dépassent la mesure. Nous avons toléré *Le Gendarme de Saint-Tropez* bien que l'œuvre de Louis de Funès n'ait aucun point commun avec la vie des six gendarmes de la brigade de cette localité qui doivent veiller à la tranquillité publique également sur les communes de Croix-Valmer, Cavalaire, Le Rayol, Ramatuelle, et Gassin. *Le Gendarme de New York* dépasse la mesure et doit être interdit sur les écrans de cinéma¹.

Le gendarme fulmine surtout du fait que son précédent courrier – pourtant expédié « à la veille des élections présidentielles » – soit resté sans réponse alors qu'il rappelait à Alain Peyrefitte que les effectifs de la gendarmerie, retraités inclus, s'élèvent à cent mille hommes. Robert Touzery, auquel le cabinet du ministre fait suivre ce courrier, le renvoie à l'expéditeur en indiquant : « Je laisse à votre talent le soin d'imaginer une réponse. »

Les policiers, la loi et l'ordre

Olivier Philippea étudié la représentation de la police dans le cinéma français et, pour ce faire, a mis au point une typologie extrêmement pertinente des personnages de policiers créés par les cinéastes². Les personnages sont évalués en fonction de leur rapport à la loi (le dispositif juridico-légal) et à l'ordre (la représentation du Bien). En croisant les deux variables, on obtient quatre profils de policiers : « l'instrument » qui fait son métier sans états d'âme en essayant de servir la cause de la justice dans le strict respect du cadre légal, « le missionnaire » qui privilégie le respect de la loi qu'il considère comme la traduction juridique du Bien, « l'ordonnateur » qui peut prendre des libertés avec la légalité s'il l'estime

1. Jean Cousteix, courrier à Yvon Bourges, 22 février 1966. CAC 19870373/23.

2. Olivier Philippe, *La représentation de la police dans le cinéma français (1965-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1999, 480 p.

inadaptée pour atteindre à l'ordre, « le désabusé » qui ne croit plus ni en la loi ni en l'ordre. Il apparaît clairement que les fictions qui subissent des restrictions mettent toutes en scène des policiers « ordonnateurs » qui ont pris leurs distances avec la loi pour être plus efficaces ou bien des « désabusés » qui évoluent vers le cynisme.

Ainsi, des auteurs mettent en scène des brutalités policières. Que ces évocations de brutalités policières aient lieu sur le mode de la justification ou sur celui de la dénonciation, la jurisprudence censoriale reste inchangée. Dès 1947, dans *L'Homme traqué*¹, les censeurs coupent la réplique : « Parce que dans la maison, tu sais, il y a des méthodes infaillibles pour donner de l'appétit à ceux qui ne veulent pas se mettre à table. » En 1953, des allusions du même type donnent lieu à trois coupures dans *Avant le déluge*. En 1954, le seuil d'âge de *Pas de souris dans le business*² tient peut-être au fait qu'Henri Lepage joue avec la jurisprudence censoriale. Au commissariat, des voyous défilent face aux policiers et s'entendent promettre :

- On n'obtiendra rien par la douceur... Emmenez-le ! On te forcera bien à t'allonger, toi.
- D'ici à demain matin, t'auras le temps de réfléchir.
- Et puis on te rafraîchira la mémoire...
- Si tu nous obliges à être méchants, on va te faire mal.

Au plan suivant, ils sont rassemblés dans le couloir, terrorisés par les cris et les impacts de coups qui leur parviennent du bureau où se trouve l'un des leurs. Mais c'est un passage à tabac pour de faux. Les policiers ont convaincu le bon garçon qui s'est laissé entraîner par les autres de jouer la comédie.

En 1955, en vue d'obtenir une atténuation des rudes restrictions imposées à *Razzia sur la schnouf*, Gaumont procède à huit coupures ou allègements dont celle de la scène « où l'on voit le chimiste à terre recevoir des coups de pied dans les côtes ». Seize ans plus tard, dans un courrier visant à obtenir l'atténuation du seuil d'âge, l'un des coproducteurs argue de l'image de la police donnée par Henri Decoin, face aux « graves

1. Robert Bilal, 1946. Moins de 16 ans et coupure, le 21 janvier 1947.

2. Henri Lepage, 1954. Moins de 16 ans par 10 voix contre 9 et 2 abstentions, coupure d'une danseuse par 13 voix contre 4 et 3 abstentions, le 15 décembre 1954.

attaques dont est actuellement l'objet la police française ; celle-ci trouve dans ce film, alors que tant d'autres la dénigrent, une défense efficace, tant par la conception du sujet que par la démonstration des risques énormes pris par certains policiers, notamment dans le domaine de la drogue¹ ». De



Jean Gabin, le policier expéditif
de Georges Lautner.

fait, Pierre Soudet ramène le seuil à 13 ans en raison de « la manière dont est présentée l'attitude de la police dans la lutte contre les trafics de drogue ».

Le commissaire du *Pacha*² de Lautner, incarné par Jean Gabin, est un policier ordonnateur archétypal. Pour venger son ami et collègue victime d'un nommé Quinquin, il laisse l'attaque d'un fourgon postal avoir lieu et fait en sorte que Quinquin soit en embuscade afin que les deux bandes s'entre-tuent. Il assume d'ailleurs son projet face à son supérieur dans une tirade signée de Michel Audiard :

Ça fait quarante ans qu'le truand m'charrie ! J'l'ai digéré à toutes les sauces et à toutes les modes, en costard bien taillé et en blouson noir. Ça tue, ça viole... mais ça fait rêver le bourgeois et reluire les bonnes femmes. Elles trouvent peut-être ça romantique mais moi pas ! Alors j'ai pris une décision. Moi, les Peaux-rouges, j'vais plus les envoyer devant les jurés de la Seine, comme ça y aura plus de non-lieux ni de remises de peines. J'vais organiser la Saint-Barthélemy du mitan ! Tu m'as compris ?

Le film est interdit aux moins de 18 ans et l'on demande à Gaumont de couper « la scène décrivant l'irruption de la police chez le Coréen et la manière dont celui-ci est traité par le Commissaire ». En outre, « dans la scène de la mort de Quinquin, interversion du coup de feu et de la

1. Entreprise générale cinématographique, courrier au président, 17 juin 1971.

2. Georges Lautner, 1968. Moins de 18 ans et coupures par 10 voix contre 10 favorables au seuil à 13 ans, le 5 mars 1968. Moins de 13 ans après une coupure supplémentaire, le 2 avril 1968.

semonce». Le Coréen recevait des coups de poing tandis qu'un habitué se voyait menacé d'un tesson de verre. Quant à Quinquin, il est abattu par le commissaire après être sorti victorieux de l'hécatombe finale. Dans ses Mémoires, le réalisateur décrit la désapprobation des autorités quant à son film :

« Mais Monsieur, vous ne pouvez pas faire ça. Jamais un officier de police ne frapperait un prévenu. » C'était après 1968. J'ai dit : « D'accord, dans ce cas-là, je ferai venir à la radio des étudiants qui ont été matraqués dans les cars de police et qui donneront leur avis sur la question ! » Ils m'ont répondu : « On peut transiger. » J'ai retiré deux coups de poing sur quatre, mais, surtout, j'ai pu garder mon idée de sommation après coup¹.

Merveilleuse anecdote, abondamment reprise, mais qui, malheureusement, ne tient pas debout. Tous les documents du dossier attestent que le passage en censure et la sortie ont lieu en mars 1968.

En réalité, Gaumont a ignoré la commission et s'est adressée directement au ministre Georges Gorse qui ramène le seuil à 13 ans. Mais son collègue de l'Intérieur, Christian Fouchet, ne l'entend pas de cette oreille. Selon une note de Robert Touzery, cela tient à un fait divers récent. Retour au seuil à 18 ans. Robert Touzery est chargé d'annoncer la mauvaise nouvelle à M. Poiré des établissements Gaumont qui, relate le conseiller, « a commencé par prendre la chose fort mal » puis « s'est tout à fait calmé ». C'est que Robert Touzery a imaginé un scénario permettant à son ministre de ne pas perdre tout à fait la face et à Gaumont de ne pas perdre trop d'argent : laisser le seuil à 18 ans pendant quelques semaines seulement car « dans un mois, la petite émotion qui s'est créée autour de cette affaire [le fait divers] sera complètement oubliée et M. Fouchet n'y pensera plus² ». Puisque la révision d'une décision nécessite un fait nouveau, Robert Touzery va jusqu'à suggérer à Gaumont de pratiquer « le moment venu, des coupures dans la scène de strip-tease ». Mais, le moment venu, Robert Touzery signale au ministre que « le fait nouveau est bien mince », en fait, et il ajoute : « Je ne suis pas sûr d'obtenir un vote favorable. En effet, lors du précédent vote, deux experts étaient absents

1. Georges Lautner, *On aura tout vu*, Paris, Flammarion, 2005, p. 46.

2. Robert Touzery, note à Georges Gorse, 8 mars 1968, CAC 19870373/26.

qui votent habituellement dans le sens de la sévérité¹. » Georges Gorse ramène donc le seuil à 13 ans d'autorité, sans consulter la commission. Ce dossier à rebondissements montre que le niveau d'un seuil d'âge peut dépendre de variables qui ont peu à voir avec la protection des mineurs. Il apparaît aussi que Robert Touzery, dont la sévérité est pourtant coutumière, a pu se démenter en faveur d'une mesure libérale... et d'une firme puissante.

UNE STRATÉGIE : L'EXPERTISE

Dans le cadre du code Hays, les majors états-uniennes se sont livrées à des « épreuves d'acceptabilité² » consistant à tester leurs films auprès d'un panel de spectateurs en vue du passage devant la commission du MPPA (Motion Picture Association of America). Des producteurs français se sont inspirés de ce procédé. Avant de présenter leur film à la censure, ils le font visionner par un public mais celui-ci est constitué de personnalités supposées posséder une légitimité morale.

Le seuil à 16 ans imposé à *Raffles sur la ville*,³ est contesté par le producteur. Arguant d'une expertise préalable, il affirme que ce film de gangsters ne dépeint pas le milieu avec complaisance : « Nous avons au contraire cherché, d'accord avec les milieux de la police, à minimiser les scènes dont la vision risquait de nuire à la jeunesse⁴. » Plusieurs dossiers de l'échantillon attestent que cette stratégie s'est développée dans les années 1950. Le fin du fin consiste à faire expertiser le film par ceux-là mêmes qui auront à l'examiner rue de Lubeck. Une société de l'envergure de Gaumont peut s'offrir ce genre de luxe, comme le montre l'exemple du *Pacha*.

1. Robert Touzery, note à Georges Gorse, s.d., CAC 19870373/26.

2. Olivier Caïra, *Hollywood face à la censure. Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, CNRS éditions, Paris, 2005, p. 13.

3. Pierre Chenal, 1957. Moins de 16 ans par 10 voix contre 10, le 22 octobre 1957.

4. Robert Woog, courrier au secrétaire d'État, 29 janvier 1958.

Hélas, le succès n'est pas garanti. En effet, un courrier amer du responsable de la firme qui déplore que le seuil à 18 ans du *Pacha* ait été demandé par le représentant de l'Intérieur « qui avait eu l'occasion de voir le film au cours d'une projection privée et n'avait formulé aucune objection¹ ».

L'expertise peut aussi avoir lieu après coup et s'intégrer à une campagne visant à obtenir la révision d'une décision, telle l'interdiction de doublage de *Femmes en cage*. Pour le compte de la Warner, l'avocate Suzanne Blum adresse un courrier à son « cher Directeur et Ami », Michel Fourré-Cormeray : « Tout le cabinet de M. Edgar Faure a vu ce film en projection privée, y compris le Directeur du Service Pénitentiaire, [...] ainsi qu'un certain nombre de Magistrats particulièrement éminents, Avocats Généraux, Substituts, présidents de Chambres, etc. Ils sont tous stupéfaits qu'un tel film ait pu être interdit². »

Il existe aussi des exemples de dossiers faisant apparaître une expertise en deux temps : épreuve d'acceptabilité préalable à la présentation aux censeurs puis expertise du produit fini dans un but de contestation. Edgar Roulleau, le producteur de *Détournement de mineures*, a présenté son scénario de traite des Blanches à la précensure en se recommandant de diverses associations telles que l'Union de protection de la jeune fille. Lorsque la foudre censoriale s'abat sur le film réalisé, il organise une avant-première et fait pétitionner les Associations familiales protestantes, l'Union féminine civique et sociale, Accueil et reclassement féminin, l'Œuvre des gares, le vice-président du tribunal pour enfants de la Seine, le Conseil national des femmes françaises, les équipes d'action contre la traite des femmes et des enfants, etc.

Dans notre précédent chapitre, l'exemple de *Patrouille de choc* de Claude Bernard-Aubert montre qu'une épreuve d'acceptabilité peut se retourner contre ceux qui l'ont organisée et annihiler leur capacité de résistance à la mutilation.

1. M. Poiré, courrier à Georges Gorse, 6 mars 1968, CAC 19870373/26.

2. Suzanne Blum, courrier à Michel Fourré-Cormeray, 15 février 1952.

Réalisé deux ans après *Le Pacha*, *Un condé*¹ lui ressemble fort. Là encore, un inspecteur ordonnateur (Michel Bouquet) fait le ménage en grand après la mort d'un collègue abattu par des truands. Le supplément de subversion apporté par Yves Boisset tient à ce que les malfrats bénéficient de la protection de politiciens et même du supérieur de l'inspecteur. Les auteurs ont dû s'y prendre à deux fois pour obtenir le feu vert de la précensure. Dans son deuxième avis, Robert Touzery se félicite de ce que « le scénario d'origine a été complètement remanié et n'appelle plus d'objections² ». Pourtant, face au film réalisé, la sous-commission précensure l'interdiction totale :

[...] en raison du caractère inadmissible des actes prêtés aux services de Police : Favenin tue de sang-froid deux truands en jouant sur sa qualité d'officier assermenté ; passages à tabac dans les locaux des services de Police qui font ni plus ni moins passer la police française comme une sorte de gestapo ; attitude pour le moins discutable d'un commissaire principal qui accepte de couvrir les actes cités ci-dessus et qui semble également couvrir les agissements d'un truand politicien³.

La productrice Véra Belmont, pas encore membre de la commission, organise une projection privée, peut-être parce qu'elle sent le vent du boulet. Au sortir de cette séance, son collègue André Michelin qui ne pourra siéger lors de la plénière s'adresse au président pour plaider la mesure, avec mesure :

Le sujet du *Condé* était courageux mais difficile. Il est du genre où l'on doit savoir « jusqu'où l'on peut aller trop loin ». Le résultat est, dans ce domaine, décevant. C'est dommage, car il faudrait bien qu'en France aussi l'on arrive à traiter à l'écran ce genre de sujet. Pour cette raison, et aussi pour la qualité de la mise en scène, je me permets de vous demander d'insister auprès de la commission pour

1. Yves Boisset, 1970. Visa accordé par 14 voix contre 4, interdiction aux moins de 13 ans par 10 voix contre 8 favorables au seuil à 18 ans et 2 abstentions, le 30 juillet 1970, puis coupures négociées par le ministre.

2. Robert Touzery, avis de précensure, 25 novembre 1969.

3. Nadine Simon, sous-commission, 17 juillet 1970.

qu'elle laisse une chance à ce film, quitte à engager un dialogue avec le réalisateur en vue d'effectuer des coupures¹.

On doit le contenu du film à la productrice au moins autant qu'au réalisateur. Véra Belmont explique le choix de ce sujet par la rancune qu'elle ressentait vis-à-vis de la police française depuis l'Occupation : « Je suis d'origine juive et j'ai eu toute ma famille déportée, alors, la police française, je l'ai toujours eu en travers de la gorge. C'est eux qui ont fait le sale boulot, et de leur plein gré². »

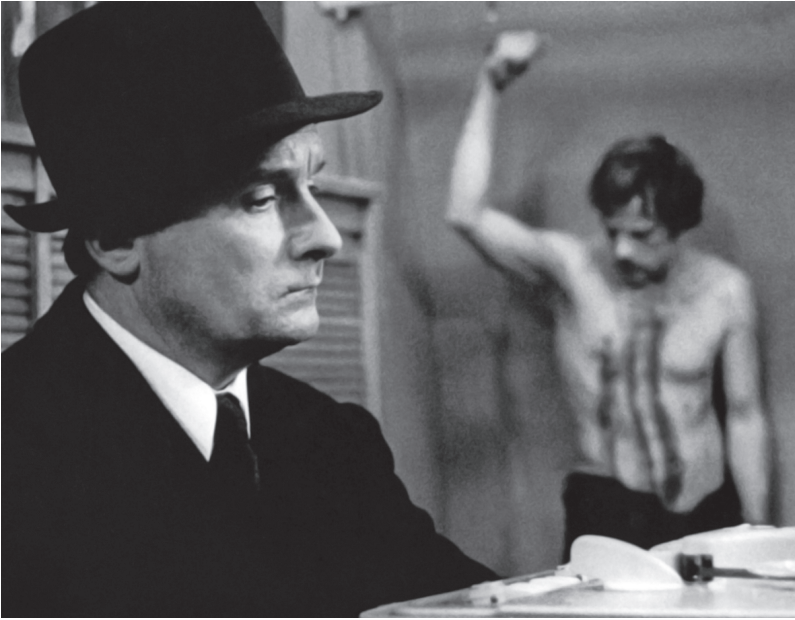
Le dossier est curieusement vide de tout avis mais les enveloppes des votes nous indiquent qu'au cœur de l'été, l'examen du film a bien mobilisé les professionnels. Coup sur coup, ils battent l'administration sur l'interdiction totale et sur le niveau du seuil d'âge. Mais la victoire est de courte durée. Edmond Michelet – déjà très malade – exige un second examen en raison du mécontentement de son collègue de l'Intérieur, Raymond Marcellin. C'est à ce moment précis que la logique de ce dossier nous échappe³. Il ne comporte aucune trace de cette nouvelle délibération, ce qui nous amène à penser qu'elle n'a pas eu lieu. L'interdiction totale n'ayant recueilli que quatre suffrages lors du premier vote, le gouvernement avait toutes les chances d'être désavoué à nouveau. Edmond Michelet aurait-il joué le pourrissement en tardant à délivrer le visa, quitte à subir une intense campagne de presse ? C'est ce qu'affirme la productrice mais une note du représentant du ministre – antérieure d'une semaine au décès de celui-ci – infirme cette hypothèse : « Le film *Un condamné* a reçu le visa du ministre des Affaires culturelles conformément à l'avis de la Commission de contrôle : interdiction aux moins de 13 ans. Cependant, à la suite d'une intervention du ministère de l'Intérieur, j'ai obtenu de Madame Véra Belmont, productrice du film, celle-ci ayant consulté ses auteurs, les modifications suivantes [...] »⁴ On comprend donc que la production a subi d'insistantes pressions. On comprend moins pour

1. André Michelin, courrier à Henry de Ségogne, 23 juillet 1970.

2. Véra Belmont, entretien accordé le 23 juin 2011.

3. Malgré l'entretien que nous a accordé Véra Belmont et l'audition d'une émission au cours de laquelle le réalisateur s'exprime aussi : Anaïs Kien et Charlotte Roux, « Histoire d'*Un condamné*, ou les nuits sans sommeil de Raymond Marcellin », *France culture*, 1^{re} diffusion le 21 octobre 2008.

4. Raymond Labelle, courrier au secrétariat de la commission, 2 octobre 1970.



Michel Bouquet pour l'interrogatoire musclé du *Condé*
(matériel publicitaire).

quels motifs elle a choisi de céder alors qu'elle avait, à en croire Raymond Labelle, le visa en poche.

Examinons les coupures dont Raymond Labelle dresse la liste mais que nous ne pouvons confronter à aucune copie du film puisque celui-ci n'est plus visible, pour des questions de droits. Lorsque Favenin et son collègue, l'un aigri, l'autre idéaliste, refont le monde, le second déclarait : « Une police propre, ça doit bien pouvoir exister. » La phrase est « rendue inaudible » par une baisse du son et l'ajout d'un bruit de fond. Un interrogatoire musclé est allégé : « L'homme n'est plus ni torse nu ni ensanglanté ; il porte une chemise et n'a guère qu'une ecchymose au front. » À l'origine, il était accroché à la tuyauterie par des menottes. Dans la même scène, on supprime le « On t'a gâté, dis donc ! » de Favenin et le « On se pète les poings dessus » de ses collègues. De plus, « le faux témoignage tendant à perdre le dénommé Dan Rover, qu'enregistre sur magnétophone l'inspecteur Favenin, est supprimé ». Enfin, « Hélène insulte Favenin sans justifier ses insultes par le fait qu'il appartient à la police ». Elle déclarait : « Tous les flics sont des ordures et vous êtes une ordure, inspecteur. »

Au même moment, de l'autre côté de l'Atlantique, Antonioni prend le pouls de l'Amérique et de sa jeunesse contestataire dans *Zabriskie Point*¹. Un jeune homme prend la route après avoir vu la police tuer un jeune noir. Une jeune fille fait de même pour échapper à l'ennui. Ils se rencontrent et font la route ensemble. Ce road-movie est, comme d'autres, l'occasion de revenir à l'esprit pionnier, mais sur le plan des valeurs. Geneviève Letondot est enchantée : « Magnifique du point de vue pictural », le film a aussi comme mérite d'aborder « les problèmes de notre temps, contestation des jeunes, drogue, suffisance des nantis, brutalités policières ». Justement, ses collègues de l'Intérieur et de la Défense sont incommodés par la séquence où l'on voit la police réprimer impitoyablement une manifestation étudiante. Mais la plénière, elle, ne se préoccupe que des quelques plans de nudité intégrale d'une scène d'amour tournée dans le désert. Cette seule scène justifie l'interdiction aux moins de 18 ans et, là encore, Robert Touzery suggère au distributeur de l'écourter pour ramener le seuil à 13 ans. Que de bienveillance pour une production aussi subversive ! On s'étonne notamment que la séquence finale d'explosion de la villa des nantis, fantasmée par l'héroïne, n'ait posé aucun problème. Pendant cinq minutes et demie, il filme au ralenti la projection des débris de la société de consommation soufflés par l'explosion, sur la musique des Pink Floyd.

Dans les années qui suivent, ce sont les portraits laudatifs de policiers ordonnateurs qui deviennent omniprésents outre-Atlantique, signe d'un basculement idéologique. Le plus célèbre est l'inspecteur Harry incarné par Clint Eastwood. Le dossier de *Magnum Force*² est intéressant car ce deuxième *opus* a été conçu comme une réplique aux critiques suscitées par *Dirty Harry* dans lequel beaucoup ont vu une apologie de la violence expéditive. *Magnum Force* peut apparaître comme la mise en images d'un débat entre méthodes policières traditionnelles et méthodes expéditives. Harry voit les truands tomber comme des mouches autour de lui et ne tarde pas à découvrir que les exécuteurs sont quatre de ses jeunes collègues. Il part en guerre contre eux, considérant qu'ils sont pires que les voyous qu'ils abattent. Le héros est donc disculpé. En sous-commission, deux censeurs reprochent au film un certain « lyrisme du revolver »

1. Michelangelo Antonioni, États-Unis, 1969. Moins de 18 ans par 10 voix contre 9 favorables au seuil à 13 ans, le 7 avril 1970. Moins de 13 ans après coupure.

2. Ted Post, États-Unis, 1973. Moins de 13 ans (PS), le 6 février 1974.

et « une apologie de la violence » et prônent l'interdiction aux moins de 18 ans. *A contrario*, leurs collègues pensent que « c'est, en fin de compte, les méthodes classiques de la police qui l'emportent. [Le film] pourrait donc, dans une certaine mesure, être considéré comme dissuasif ». Un avertissement suffit. Notons que si Harry tue ses quatre collègues en état de légitime défense, il fait périr son supérieur – qui s'est révélé être le chef de l'escadron de la mort – en plaçant une bombe dans sa voiture, ce qui atteste de l'ambiguïté du message quant au débat en cause. Débat que le distributeur pressé et le président débordé tranchent sans passer par la plénière par un seuil à 13 ans.

On trouve une version extrême du policier ordonnateur dans *Le shérif ne pardonne pas*¹. Ici, le représentant de la loi saute le pas et applique celle du talion. Après le massacre de sa famille, il prend en chasse les assassins et use des mêmes méthodes qu'eux. Henri Dolbois propose un seuil à 18 ans « si l'on admet qu'une leçon de chose en matière de prise d'otages d'enfants ne s'impose pas ». Et le père Lendger d'ajouter que la seconde prise d'otages est encore plus problématique puisqu'elle est l'œuvre du shérif. Pierre Soudet évoque une « exemplarité redoutable ». Comme on le voit, du policier ordonnateur aux méthodes expéditives plus souvent louées que dénoncées, on glisse très vite vers le personnage du justicier qui n'a plus à se soucier d'une encombrante légalité puisque sa seule préoccupation est de punir et de venger. Cette fois, la police, réputée inopérante, est moins mise en cause que niée en ce sens qu'elle sort quasiment du cadre.

Cette veine est représentée en premier lieu par la série des Charles Bronson. Notre échantillon en compte deux mais les censeurs en ont visionné bien davantage et la lassitude gagne. Alfred Barbariche au sujet de *Mister Majesty*² : « Encore un Charles Bronson, encore un héros seul, accablé, souffrant tous les tourments de l'injustice, de la carence de la police, la rage au cœur et, finalement, au poing qui tient un fusil ou un pistolet... » Et à propos d'*Un justicier dans la ville*³ : « C'est encore

1. *The Deadly trackers*, Shear, États-Unis, 1973. Moins de 18 ans, le 4 juin 1974.

2. Richard Fleischer, États-Unis, 1973. Moins de 13 ans (PS), le 12 août 1974. Maintien en plénière, le 30 décembre 1974. Tous publics en 1990.

3. *Death Wish*, Winner, États-Unis, 1974. Moins de 13 ans par 11 voix contre 6 favorables au seuil à 18 ans, le 8 octobre 1974.

un Bronson au scénario immuable¹. » Mais le représentant de l'Intérieur ajoute que le film est « de nature, dans le contexte de l'actuelle recrudescence de la criminalité violente, à inciter des spectateurs à l'esprit fragile à suivre l'exemple du héros ».

L'Assistance publique

Soldats, gendarmes et policiers ne sont pas les seules catégories de citoyens à bénéficier de la protection des censeurs. L'Assistance publique est une autre institution sensible sur le prestige de laquelle veille jalousement le représentant du ministère de la Santé publique et de la Population. En 1948, dans la veine du réalisme noir d'avant-guerre, Yves Allégret tourne *Une si jolie petite plage*². Pierre (Gérard Philipe), qui a sur la conscience le meurtre de sa maîtresse, descend dans un hôtel de la Somme par un soir d'hiver. Il y trouve un enfant et une jeune femme qui viennent de l'Assistance, tout comme lui. La tenancière de type Thénardier parle d'eux à cœur ouvert :

On en a toujours employé ici... T'as pas bientôt fini! Ça revient bien moins cher qu'un domestique et ça fait les travaux que les bonnes refusent. C'est plus pratique et surtout plus économique... Mais il faut faire attention... On ne sait pas d'où ça vient... C'est né d'on ne sait pas qui... Je suis trop bonne avec eux... Ça devrait pourtant leur paraître bien bon qu'on s'occupe d'eux... Rien à faire... C'est pourri dès la naissance... Le poids du péché, comme on dit... Un jour ça périt sur l'échafaud, ~~et ça n'est pas volé~~ [que ça m'étonnerait pas]³.

La Santé publique aurait voulu supprimer plutôt que modifier cette tirade qui lui apparaît comme une attaque contre les pupilles eux-mêmes. Le producteur argue du fait que cette tirade, placée dans la bouche d'un « personnage odieux », est faite pour soulever l'indignation du public.

1. Alfred Barbariche, sous-commission, 10 septembre 1974.

2. Yves Allégret, 1948. Interdit en Sarre et aux moins de 16 ans, avertissement, coupure par 7 voix contre 6.

3. Le texte barré est modifié par la commission. Dialogue retranscrit d'après le découpage.

Reste à savoir si le scénariste, en faisant commettre un meurtre à un enfant de l'Assistance, va vraiment à l'encontre des préjugés énoncés par l'hôtelière. C'est, au fond, le réalisme noir, son goût prononcé pour le poids du destin et la « chienne de vie » qui sont en cause, comme le montre l'avertissement imposé au film :

Les créateurs de ce film tiennent à souligner qu'il appartient à une tradition psychologique, admise dans le public, n'ayant toutefois que des relations lointaines avec la réalité. Il n'a pas été dans leur intention de porter atteinte aux pupilles de l'État qui s'efforce de leur assurer une existence identique à celle des autres enfants. Des pupilles de l'Assistance sont peintres, sculpteurs, avocats, médecins, ingénieurs, officiers, fonctionnaires. Ils marquent leur place dans l'élite de la Nation. Les criminels viennent de tous les milieux.

L'Assistance publique, ce sont des orphelinats mais aussi des hôpitaux. Leur représentation est au cœur du dossier de *La Bonne Tisane*¹. Après une longue absence, un dur, interprété par Bernard Blier, tente de reprendre en main ses affaires, ses hommes et sa compagne. Blessé par une bande rivale, pourchassé par ses propres hommes, il se traîne dans un hôpital où Thérèse, toute jeune infirmière, assure sa première nuit de garde. Elle est l'autre personnage principal du film. De nombreuses scènes sont donc tournées dans l'hôpital, avec les patients, d'autres infirmières plus ou moins sympathiques et l'interne qui poursuit Thérèse de ses ardeurs. L'affrontement des voyous se poursuit dans l'hôpital jusqu'au triomphe final de la police.

Le seuil d'âge est justifié par la peinture du milieu et les violences mais aussi par « la vue de malades auxquels ont fait des piqûres et des transfusions ». La commission acquiesce, à la majorité, sur le principe de coupures à déterminer ultérieurement par la Justice pour les scènes violentes et par la Santé publique pour l'« attitude désinvolte à l'égard des malades du personnel hospitalier ». En fait, l'attitude blasée des infir-

1. Hervé Bromberger, 1956. Moins de 16 ans à l'unanimité et coupures par 13 voix contre 6, le 27 novembre 1957. Nouvelles coupures mais autorisation à l'exportation par 10 voix contre 9, le 11 décembre. Annulation de certaines coupures par le ministre, le 17 février 1958. Maintien du seuil à 16 ans malgré de nouvelles coupures le 26 mai 1959.

mières aguerries sert de contrepoint à l'enthousiasme novice de Thérèse. Trois répliques sont supprimées :

- Ça en fait un de moins à soigner...
- Parfait, comme ça, il sera bon pour la prochaine fournée...
- C'est scandaleux de dépenser autant de sérum pour quelqu'un qui a une sale gueule alors que nous manquons de crédits...



Thérèse (Estalla Blain) aux prises avec les patients récalcitrants de *La Bonne Tisane*.

Après réflexion, la Santé publique décide de donner du ciseau également dans plusieurs remarques de malades que Thérèse a le plus grand mal à recoucher après la fusillade :

- Bien sûr que si, c'est toutes des voyeuses les infirmières [...]
- Elle a passé la nuit chez l'interne [...]
- Pendant qu'elles se payent du bon temps, nous on crève. On peut toujours les appeler [...]
- Toutes des peaux de vache [...]
- Les piqûres, ça les amuse.
- Des vicieuses et des sadiques.
- Elles aiment le sang [...]
- Et qui c'est qui paye pour ça?
- C'est nous!
- Faut être cinglé pour faire ce métier.
- C'est moins fatigant que l'usine [...]

Toutes ces répliques litigieuses, qu'elles émanent des soignants ou des patients, ont en commun de nuire au prestige de l'Assistance publique. On se souvient enfin de l'assistante sociale de *Plus de vacances pour le bon Dieu* et de celle des *Lâches vivent d'espoir*. Elles aussi sont des fonctionnaires de l'Assistance publique.

La dignité des uns et des autres

Quelques autres catégories du corps social bénéficient, de temps à autre, de la sollicitude des censeurs. En 1945, l'opérette d'avant-guerre *La Caserne en folie*¹ est proscrite parce que les sapeurs-pompiers y sont ridiculisés. *Femmes en cage*² dépeint le milieu carcéral mais relève du réquisitoire et non du racolage comme bon nombre de productions appartenant au sous-genre auquel il se rattache. Le scénario oppose la directrice aux méthodes novatrices et humaines à la tyrannie rétrograde de la surveillante-chef. L'interdiction totale des censeurs n'est pas motivée mais l'avertissement rédigé en vue de la libération montre que c'est la réputation des personnels pénitentiaires qui était en cause : « Il s'agit de la critique sévère des méthodes pénitentiaires appliquées dans un des États de la grande démocratie américaine. Rendons hommage au sens critique des Américains qui n'ont pas hésité à réaliser ce film qui souligne les erreurs d'un système répressif qui devrait être à jamais révolu, système dont l'abolition permettra un avenir meilleur... même pour ceux que le destin a provisoirement évincés de la Société³. »

Dans notre échantillon, le corps enseignant au prestige duquel on avait sacrifié *Zéro de conduite* en 1933 brille par son absence. Tout juste l'effleure-t-on avec *Unman, Wittering et Zigo*⁴ dans lequel un professeur remplaçant enquête sur la mort de son prédécesseur que les élèves se vantent d'avoir assassiné. Le seuil d'âge le plus élevé est décerné par

1. Maurice Cammage, 1934. Interdiction le 3 octobre 1945.

2. *Caged*, Cromwell, États-Unis, 1950. Interdiction à l'unanimité, le 21 juin 1950. Moins de 16 ans et interdiction de doublage, le 29 septembre 1950.

3. Avertissement proposé par le distributeur. Henri Descombes (Warner France), 15 février 1952.

4. *Unman, Wittering et Zigo*, Mackenzie, Royaume-Uni, 1971. Moins de 18 ans et refus de titre, le 14 octobre 1971.

Pierre Soudet du fait que le film est « susceptible de provoquer des réactions imprévisibles chez certains adolescents non encore parvenus à l'équilibre intellectuel et moral ». Le distributeur rebaptise son film *Les Assassins au collège* puis *Mort d'un prof*. Cette fois, le président fronce les sourcils, notamment à cause d'un fait divers récent, et impose à ce titre qu'il trouve « inadmissiblement racoleur » un point d'interrogation « plus gros que tout autre caractère ». Malgré sa résonance avec l'affaire Gabrielle Russier, *Le Professeur*¹ n'émeut pas les censeurs outre mesure. Il est envoyé en plénière parce que le personnage principal, interprété par Alain Delon, meurt d'être tombé amoureux d'une de ses élèves, mais aussi parce que celle-ci a été prostituée à ses camarades, et surtout parce que le film contient « deux scènes d'orgies collectives ». C'est au vu de ces scènes que la commission prononce sa restriction.

Enfin, le personnel politique jouit, parfois, de mesures de précaution. Nous retrouvons une dernière fois *Clochemerle* dans lequel le ministre de l'Intérieur promet à son collègue qu'il affrontera vaillamment la vindicte de l'Église pour protéger la pissotière de son pays natal tandis qu'il s'engage à la démolition de l'édifice auprès de l'archevêque afin d'obtenir le soutien de l'Église pour son élection à l'Académie. Surtout, il espère que l'affaire tourne suffisamment mal pour précipiter la chute de son gouvernement :

Le directeur de cabinet : – Ça va mal tourner...

Le ministre : – Oui et non... C'est une histoire à faire sauter le ministère.

Le directeur de cabinet : – Dans ce cas, il faudra faire appel à un autre président du Conseil...

Le ministre : – Ah... Mon heure aurait-elle sonné?

Ce dialogue a été coupé car, si les événements sont censés se dérouler sous la III^e République, la futilité des motifs de chute des cabinets risquait d'être perçue comme une allusion beaucoup plus contemporaine. Finalement, toujours dans le film, le ministre confie le dossier, donc la décision, à son chef de cabinet qui en charge un membre du cabinet et ainsi de suite. Au bout de la chaîne, le dossier atterrit sous une mansarde

1. *La Prima Notte di Quiete*, Zurlini, Italie, 1972. Moins de 13 ans par 12 voix contre 10 favorables au seuil à 18 ans, le 16 octobre 1972.

où deux sous-fifres jouent la décision aux fléchettes. Il est donc décidé d'envoyer la troupe. Les politiques sont donc représentés comme des intriguants, vaniteux et incompetents. D'ailleurs, la baronne de Courtebiche, incarnée par une Jane Marken à contre-emploi, déclare à propos de son benêt de gendre : « Ce singe-là ne sera jamais bon à rien. J'en ferai un député de la République... »

Un peintre qui incitait un autre personnage à dire « Vive de Gaulle » a dû être supprimé des *Lâches vivent d'espoir* et Robert Touzery a fait supprimer ce qu'il croyait être une allusion à Pompidou dans *Joë Caligula* de José Bénazéraf. On sait que la manie de Godard de prendre à partie les politiques, de Paul Delouvrier à Brejnev en passant par Johnson, a prodigieusement agacé les censeurs. Mais la coupure la plus célèbre qui lui a été imposée est celle d'*À bout de souffle* : « Coupure de la séquence montrant le président Eisenhower et le président de Gaulle remontant les Champs-Élysées en voiture. La commission a toujours considéré comme étant la moins inopportune la représentation dans un film de chefs d'État ou de chefs de gouvernement en fonction. »

Certaines corporations ont réclamé en vain la protection d'Anastasie, comme ce parlementaire qui s'insurge à l'Assemblée de ce que *La Vie d'un honnête homme*, qui dépeint un député corrompu lié au milieu ainsi qu'à d'anciens collaborateurs, ait reçu un visa¹ ou ce grand chancelier de la Légion d'honneur qui ne supporte plus que les réalisateurs, comme celui des *Grandes Familles*, fassent porter rosette à des acteurs et en profitent pour déshonorer cet insigne. La plaisanterie n'ayant que trop duré, il exige d'être représenté dans la commission². Henry de Ségogne lui envoie un décompte minutieux des rosettes, rubans et grand-croix que compte la commission.

Les représentants de l'ordre ou de l'État ont donc fait l'objet d'une attention particulière pendant la période régalienne. C'est bien évidemment l'humiliation de la débâcle de 1940 qui a conduit les censeurs à éradiqué, pour un temps, les farces militaires en vogue dans les années 1930. Les haussements d'épaules de Robert Touzery interpellé par un gendarme en retraite à l'occasion de la sortie du *Gendarme à New York* témoignent surtout du fait que ce porteur d'uniforme a gardé en mémoire

1. Édouard Charret, question écrite n° 6936, 5 mars 1953, CAC 20070223/179.

2. Georges Catroux, courrier à Louis Terrenoire, copie s.d., CAC 19870373/23.

une portion de la jurisprudence censoriale que le président suppléant a, lui, oublié parce qu'elle est tombée en désuétude.

DEUXIÈME PARTIE

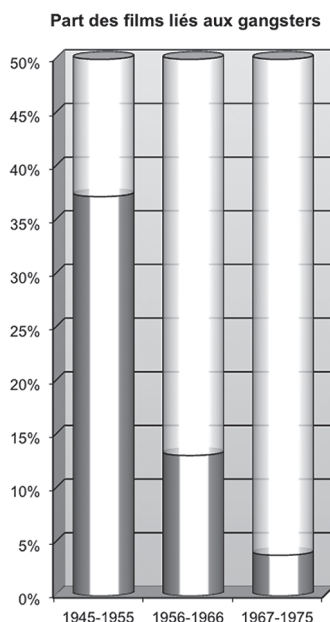
LA VIOLENCE

Plus du tiers des films de l'échantillon ont subi des restrictions en raison de représentations liées à la violence. Le motif *Gangsters* est le pendant de la catégorie *Uniformes* que nous venons d'évoquer. Les censeurs utilisent indifféremment les termes de « gangsters », de « truands » ou de « bandits ». Nous avons fait le choix de traiter les « voyous » dans le sous-chapitre consacré aux « jeunes ». Nous regroupons les actes de malfaiteurs sous le terme « *méfais* », tandis que les censeurs utilisent continuellement la notion très imprécise de « violence ». Pour peu que les censeurs soupçonnent les auteurs – des violences ou des films – d'une once de délectation, ils emploient le terme de « *sadisme* » et les restrictions s'aggravent. Enfin, le chapitre intitulé *Terreur* porte sur les multiples sous-genres du film d'épouvante.

CHAPITRE 5 GANGSTERS

Pour l'ensemble de l'échantillon, les occurrences « gangsters », « truands » et « bandits » renvoient à 8 % des dossiers. Si, au début de notre période, plus du tiers des films est concerné, c'est que la première moitié des années 1950 constitue une seconde apogée du film de gangsters. La première ayant été consécutive à la crise de 1929. Dans nombre de films de gangsters, « le récit adopte une structure narrative linéaire qui reprend presque toujours le schéma de deux sous-genres : la biographie d'un gangster, son ascension et sa chute couronnée de sa mort spectaculaire ; le film de hold-up qui raconte l'organisation puis l'échec d'un casse¹ ».

*L'enfer est à lui*² appartient à la première catégorie puisqu'il retrace la vie de Cody, malfrat à demi fou dominé par une mère maléfique. Il trouve la mort en faisant exploser un gazomètre, lors d'une dernière crise d'épilepsie, alors que la police est à ses trousses. Défini par les censeurs comme « film de gangsters », *L'enfer est à*



1. Vincent Pinel, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, p. 113.

2. *White Heat*, Walsh, États-Unis, 1949. Moins de 16 ans et refus de doublage, le 14 octobre 1949.

lui est interdit aux mineurs en même temps que de doublage. La Warner tente en vain de démontrer qu'il s'agit d'un film policier : « Le scénario ne constitue pas une apologie du criminel mais une étude des réactions d'un individu déséquilibré traqué par la Police. » Le film se termine d'ailleurs « par le châtimement des hors-la-loi¹ ».

En 1951, *La Femme à abattre*² du même Raoul Walsh est interdit aux moins de 16 ans, sans explications, ce qui nous oblige à émettre des hypothèses à partir du film lui-même. Son schéma narratif repose sur les récits des tueurs terrorisés, enchâssés dans un long flash-back qui correspond à l'écoute des bandes par le détective (Humphrey Bogart). Pour autant, ce personnage n'est pas au centre de l'intrigue. On a bien affaire à un film de gangsters dont les censeurs ont sans doute craint l'exemplarité. Mendosa, le chef des truands, présente son association de tueurs à gages comme une idée nouvelle et géniale puisqu'en cas de meurtre, la police soupçonne toujours les proches de la victime qui, seuls, ont un mobile. Les scènes de meurtres recèlent une grande intensité alors même qu'elles sont traitées par ellipse ou hors champ. C'est le cas, par exemple, de l'assassinat au rasoir du chauffeur de taxi, témoin gênant pouvant compromettre Mendosa. Le barbier est contraint de coopérer au meurtre de son ami. Alors qu'il aiguisse son rasoir sur une bande de cuir pour le raser, l'un des tueurs lui prend la main et poursuit son geste à la même cadence, de manière à ce que l'homme alangui dans le fauteuil ne se doute de rien. Après cette séquence montée en gros plans successifs, on voit les tueurs à l'avant d'un camion qui emporte le corps. Seul l'égorgement proprement dit est laissé à l'imagination du spectateur.

Les figures du gangster

Les avis de la période régalienne (1945-1955) étant mutiques ou peu circonstanciés, il est difficile de comprendre pourquoi certains films de gangsters sont acceptés et d'autres rejetés. Évidemment, le positionnement des auteurs quant au gangstérisme est déterminant mais l'étude des dossiers atteste qu'adopter un angle de vue qui convienne aux cen-

1. Warner Bros France, courrier au président, 21 octobre 1949.

2. *The Enforcer*, Windust/Walsh, États-Unis, 1951. Moins de 16 ans, le 5 juin 1951. Tous publics en 1971.

seurs est tout sauf évident. Dans *Pas de souris dans le bizness*, Jojo séduit Mireille, la vendeuse d'une bijouterie, pour en faciliter le cambriolage, allant ainsi à l'encontre de la règle qu'il a imposée à sa bande : « Pas de souris dans le bizness ! » Après le casse, l'affreux Jojo s'arrange pour faire soupçonner Mireille qui comprend qu'elle a été dupée et abat le mauvais plaisant en légitime défense. Alors que les journaux titrent déjà sur « la vendeuse-gangster », elle est innocentée par un reporter au grand cœur qui est tombé amoureux d'elle. Le gérant de Licorne Films tente de faire lever l'interdiction aux mineurs en arguant de la fin morale mais, surtout, en mettant en avant le point de vue des auteurs : « Voulez-vous donc nous permettre de vous faire remarquer que notre film n'est pas un film noir, et ne peut pas raisonnablement être classé dans le genre "Série noire" ? Certes, il présente des gangsters en action, mais à aucun moment, comme tant d'autres films noirs français ou étrangers, il ne fait l'apologie, ni des gangsters, ni du gangstérisme. Tout au contraire¹. » Si l'on s'en tient à l'avis de Gérard Frêche, le plaidoyer est hors sujet. En effet, le président justifie la restriction par « la violence excessive et la cruauté de certaines scènes ». De fait, le parti pris du scénariste et du réalisateur est clairement de noircir les gangsters et de faire la part belle à la police. Leur volonté de clarté dans le positionnement se serait finalement retournée contre le film. Qu'en est-il lorsqu'un réalisateur adopte un point de vue antagoniste ?

C'est ce que fait Jean-Pierre Melville lorsqu'il tourne *Bob le flambeur*². Le rôle-titre qu'incarne Roger Duchesne est celui d'un vieux truand retiré des affaires qui ne vit que pour le jeu. Dans un tripot, il rencontre une jeune femme perdue qui est sur le point de tomber dans la prostitution. Immédiatement, il l'héberge et lui donne de l'argent, par pure compassion. Ce gangster est donc un chic type. Mais il perd gros et accepte de reprendre du service pour se renflouer. Avec quelques complices, il va faire le casino de Deauville. Le soir venu, tout fonctionne à merveille à ce détail près que Bob est en train de faire sauter la banque et oublie le casse et ses complices. Lorsqu'il veut tout arrêter – car le hold-up est désormais inutile – il est trop tard. La police est déjà là et tous sont arrêtés ou abattus. Comme dans tous ses « films d'hommes », Melville s'attache à ses personnages de gangsters – tout en leur réservant une fin tragique – et pas une scène ne vient entacher la droiture qui caractérise Bob. Alors, l'avis de

1. Licorne Films, 28 décembre 1954.

2. Jean-Pierre Melville, 1956. Moins de 16 ans, le 8 février 1956.

censure vient rappeler ce que sont réellement ces bandits d'honneur du point de vue des pouvoirs publics. La restriction est motivée par «le milieu de criminels et de délinquants de profession dans lequel il se déroule» et même si «la police arrive à temps sur les lieux pour arrêter les malfaiteurs».

Dix ans plus tard, Robert Touzery est plus explicite au sujet des films qui dépeignent les hors-la-loi sous un jour positif. Ainsi, l'avis que reçoit Georges de Beauregard pour *Technique d'un meurtre*¹ :

Le milieu de tueurs professionnels dans lequel se déroule le film, où le meurtre et les violences apparaissent comme l'exercice d'un métier dangereux, mais lucratif et non dépourvu de certains attraits, l'absence de toute préoccupation morale, comme de toute justification quelle qu'elle soit à ces meurtres en série, le caractère sympathique du tueur principal, ont conduit la commission à proposer l'interdiction aux mineurs de 18 ans, sans que, de son point de vue, le caractère de fiction de ce film puisse suffisamment atténuer ses effets nocifs sur les mineurs.

Évidemment, le fait, fort rare, que les gangsters soient en jupons n'arrange rien, comme le montre *Le Gang des filles*². Selon les censeurs, «la dégradation d'un gang de jeunes femmes, après qu'il ait commis un hold-up avec violence, conduit d'une façon qui semble inéluctable à trois meurtres et à une tentative de meurtre». Le seuil d'âge est acquis à l'unanimité, peut-être parce que les actes de violence sont traités de façon plus réaliste qu'il n'est d'usage à la fin des années 1950. Lorsqu'un coup est porté à une victime, parfois à terre, celle-ci est hors champ mais le geste est filmé plein cadre.

Le milieu

Le caractère, les motivations et même le sexe du gangster ne sont donc pas déterminants. Le point de vue l'est davantage. Mais les avis rédi-

1. *Tecnica di un omicidio*, Shannon, Italie, 1965. Moins de 18 ans par 13 voix contre 7, le 27 septembre 1966.

2. *Girls on the Loose*, Henreid, États-Unis, 1958. Moins de 16 ans, le 23 septembre 1958.

gés, à dix ans d'intervalle, au sujet de *Bob le flambeur* et de *Technique d'un meurtre* nous conduisent vers une autre piste. Dans son étude des films policiers, Olivier Philippe évalue les œuvres à l'aune de leur « décor délinquant¹ » en comptant le nombre de personnages délinquants, des premiers rôles à la figuration. Il semble que les censeurs se soient livrés, intuitivement, à la même évaluation. Les films criminels qui mettent en scène un malfaiteur isolé dans un contexte hostile parce que sain ne sont pas traités à la même enseigne que ceux qui placent le malfaiteur dans un contexte de délinquance généralisée. Dans les années 1950, alors que les critiques et le public évoquent les « films de gangsters », les censeurs, quant à eux, traduisent par « films sur le milieu ». Ce qui fait la différence en termes d'acceptabilité, c'est peut-être le traitement de ce fameux « milieu » dont plusieurs générations de censeurs réproouvent la représentation.

*Les Garçons*² permet de définir ce qu'est ce milieu. Tout commence – mal – avec un rapport de sous-commission inhabituellement vindicatif pour l'époque, signé de Jean Vingtain :

Ce film n'est qu'une histoire sordide de prostituées, de voyous, de receleurs, de proxénètes. Le ton est volontairement odieux de trivialité et d'argot approprié au thème. À noter que le dialogue français de la version doublée qui a été projetée exagère encore la traduction juxtalinéaire de ton plus modéré. Il s'agit donc manifestement, d'une exploitation osée d'un thème qui ne convient ni aux mineurs de 18 ans ni aux aînés de 18 à 21 ans pour lesquels il constitue un exemple formellement déplaisant³.

La délégation ministérielle au grand complet décide d'une interdiction totale à l'occasion d'un scrutin auquel les trois représentants professionnels refusent de prendre part. Se sachant minoritaires, ils font de nécessité vertu en exprimant leur désapprobation vis-à-vis de l'évolution de la censure vers la sévérité. En cette rentrée 1960, la réforme est en cours d'achèvement. La société distributrice proteste en pure perte :

1. Olivier Philippe, *op. cit.*, p. 272.

2. *La notte brava*, Bolognini, Italie, 1959. Interdit par 9 voix et 3 refus de vote, le 14 septembre 1960. Moins de 18 ans, après réécriture des dialogues français, par 10 voix contre 5 et 1 abstention, le 7 décembre 1960.

3. Jean Vingtain, sous-commission, 2 août 1960.

D'une part, à cette Commission, participaient seulement trois représentants de notre profession alors que leur nombre doit être équivalent à celui des membres des Administrations et, d'autre part, en raison de l'intransigeance de ces derniers, tant dans le cas présent qu'au cours des précédentes Commissions, les représentants de notre profession s'étaient abstenus de participer au vote en signe de protestation¹.

Le film est l'histoire de deux mauvais garçons, interprétés par Laurent Terzieff et Jean-Claude Brialy, qui cherchent à écouler de la marchandise volée. Pour ne pas attirer l'attention de la police lors de leurs déplacements, les garçons emmènent deux prostituées. Le receleur ne veut pas traiter l'affaire immédiatement car il enterre son épouse, mais son fils, qui a une autre adresse à proposer, se joint à la brillante équipe. On assiste alors à leur longue errance nocturne.



Laurent Terzieff
et Jean-Claude Brialy,
« Les Garçons » de Bolognini,
interrompent le pugilat des
prostituées.

Mais le film commence, en plein jour, par un pugilat entre les deux prostituées que les garçons séparent. On peut entendre des répliques telles que : « Tout ce que tu sais faire, c'est voler les clients. Sans ça, tu n'arriverais pas à nourrir ton ver solitaire ! » Toujours à propos des prostituées, une matrone déclare : « Même la plus propre a des morpions. » La nécessité économique est mise en avant tout au long du film pour expliquer – ou justifier – les comportements délictueux. Dans un terrain vague, les garçons rencontrent des enfants qui pillent une carcasse d'avion :

1. Société Cocinor, courrier au président, 15 septembre 1960.

– Et l'argent ?

– Je le donne à ma mère. Elle en a besoin. Elle se fâche si je rentre les mains vides. C'est dur pour moi. On est huit. Si je bosse pas, je mange pas...

Tous les personnages masculins sont délinquants et désœuvrés. Pour apitoyer son interlocuteur sur l'état de ses finances, Scintillone déclare : « J'ai même travaillé, tu imagines ? » Tous les personnages féminins sont des prostituées, sauf Laura, la mystérieuse bonne qui accueille chez sa patronne un des garçons qu'elle ne connaît pas. Elle l'enlace et s'allonge avec lui à même le sol. Un critique en a conclu que ce personnage, interprété par Mylène Demongeot, était celui d'une nymphomane¹. Il eût sans doute mieux valu une prostituée de plus... Sur le plan de la violence, on assiste à la correction de la prostituée qui a michetonné les garçons, à une bagarre avec des blousons dorés. Les scènes sont très réalistes et – fait nouveau pour l'époque – les coups sonnent mat.

Informé du fait que les coproducteurs français s'attellent à la réécriture des dialogues, le président note que les dialogues n'étaient pas seuls en cause. En fait, le film transpire le pessimisme forcené de Bolognini, ancien assistant d'Yves Allégret et élève du néoréalisme : « De toute façon, il va y avoir une nouvelle guerre... » dit l'un des personnages du film. Surtout, ce pessimisme apparaît clairement dans l'œuvre du réalisateur depuis que Pasolini est son scénariste. Un Pasolini pas encore reconnu ni admiré : l'ensemble de la critique française éreinte le film, à l'instar des *Cahiers du cinéma* qui le considèrent comme « haïssable² ». Le périodique le plus virulent, en 1961, est *Télérama*³ mais au dos de la vidéo éditée par Arte en 1995, on peut lire une critique plus récente de *Télérama* : « Passionné par la faune de cette zone romaine qui sera le sujet de plusieurs de ces films, Pasolini brosse un portrait au vitriol d'une société italienne souvent oubliée ».

*Tirez sur le pianiste*⁴ qui est projeté devant la commission quelques semaines après l'interdiction totale des *Garçons* présente des gangsters

1. *Paris-Presse*, 28 janvier 1961.

2. Michel Delahave, « La journée des filles et la nuit des garçons », *Les Cahiers du cinéma*, n° 117, mars 1961.

3. *Télérama*, 12 février 1961.

4. François Truffaut, 1960. Moins de 18 ans par 10 voix contre 7 et 1 bulletin blanc, le 6 juillet 1960.

d'un tout autre genre. Truffaut avait trouvé ses *400 coups*¹ « trop français ». La scène d'ouverture est donc un hommage au film noir américain. Un homme est poursuivi dans la nuit par des tueurs que l'on ne voit pas. L'homme traqué rejoint son frère Charlie (Charles Aznavour) qui joue du piano dans un bar. Dans un premier temps, celui-ci refuse de l'aider puis organise sa fuite par l'arrière-cour. Lorsque Charlie fait tomber une pile de cagettes pour ralentir les poursuivants, la scène bascule dans le burlesque, registre auquel Truffaut s'arrime alors pour le traitement de toutes les scènes impliquant les deux gangsters, jusqu'à la fusillade finale qui relève, quant à elle, de la tragédie. Dans ce film, Truffaut joue tellement sur les frontières des genres cinématographiques que le producteur ne sait pas comment faire la promotion du film. Faire le choix de dépeindre des pieds nickelés plutôt que de vrais durs pouvait apparaître comme une garantie d'acceptabilité vis-à-vis de la commission. Pour ne pas s'écarter de son parti pris, le réalisateur supprime *in extremis* l'écrasement d'un petit chat par leur voiture². Hélas, malgré toutes ces précautions, les censeurs n'ont pas voulu sourire :

Un célèbre pianiste virtuose devenu, à la suite du suicide de sa femme, une sorte d'épave, est tapeur dans un baltringue, a pour frères des truands et se trouve ainsi mêlé à un règlement de comptes au cours et à l'occasion duquel on assiste, notamment, à des enlèvements, kidnappings, rixes, fusillades, meurtres. L'atmosphère du film et ces séquences en contre-indiquent la projection devant les mineurs.

Pour obtenir la levée du seuil à 18 ans, Pierre Braunberger propose de raccourcir la scène où la voisine de palier de Charlie, prostituée de son état, se déshabille et le rejoint dans son lit. Il coupe un gros plan sur une culotte brandie à bout de bras par la jeune femme ainsi que le dialogue :

– Elles sont jolies, hein ? Je les paie quatre cents francs chacune. C'est pas cher !

– J'suis pas censé connaître tes petites culottes³.

1. François Truffaut, 1959. Moins de 16 ans par 10 voix contre 6 et 3 blancs.

2. Antoine de Baecque, Serge Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, « NRF Biographies », 1996, p. 246.

3. Les coupures n'apparaissent pas dans le dossier de censure mais dans un dossier ministériel. CAC 19870373-26.

Il supprime la presque totalité des plans où Clarisse est assise dans le lit, poitrine nue, mais conserve la fin de la scène à la demande expresse du réalisateur qui tient à son petit clin d'œil aux censeurs : lorsque Charlie remonte le drap sous les aisselles de la jeune femme, il déclare : « Au cinéma, c'est comme ça et pas autrement ! » Enfin, on coupe le plan où les deux personnages sont passés sous les couvertures. L'image était presque noire mais l'on entendait :



Charles Aznavour (Charlie) et Michèle Mercier (Clarisse) dans *Tirez sur le pianiste*.

– Non ! Oh ! Fais pas ça, pas ici. Oh, salaud. Et dire qu'on te croit timide !

– Et l'audace des timides, t'as entendu parler ?

Si l'on s'en tient à l'avis de censure, la coupe est hors de propos puisqu'elle ne porte pas sur la représentation des gangsters qui sont le nœud du problème. Mais une autre coupe porte sur le singulier monologue de l'un des gangsters, à l'avant de l'américaine, pendant l'enlèvement raté de Charlie :

Une fois, tous mes slips étaient au linge sale. J'ai pris une petite culotte en soie qui était à ma sœur... Ah ! Ça m'a fait de l'effet ! J'ai compris ce jour-là, pourquoi elles en veulent encore, pourquoi elles en veulent toutes. D'autant plus que nous, on a des pantalons... Mais, elles, avec leurs robes, c'est les cuisses en contact du matin au soir.

Enfin, le producteur supprime la réaction de l'un des frères de Charlie lorsqu'il apprend que celui-ci a tué un homme : « Eh bien, si je te disais que cela me fait plaisir... » Démentant sa jurisprudence habituelle, la commission refuse de se prononcer sur la nouvelle version en arguant du fait que le ministre a déjà statué. Celui-ci lève finalement le seuil d'âge, après deux semaines d'exploitation, quelque temps après qu'eurent été

levées les sanctions prises en Conseil des ministres à l'encontre des signataires du manifeste des 121, dont Truffaut.

Caligula versus Anastasie

De 1961 à 1971, on ne dénombre dans l'échantillon que cinq occurrences aux gangsters, comme si le cinéma avait rompu avec la boulimie de gangstérisme à laquelle il s'était adonné dans la décennie précédente. La réaction des censeurs à ce sevrage est évolutive. Dans un premier temps, ils peuvent se montrer assez sévères avec les hurluberlus hors du temps qui s'autorisent à renouer avec le genre. L'exemple le plus marquant est celui de *Joë Caligula*¹ de José Bénazéraf qui constitue un sommet de conflictualité. Cette œuvre est présentée aux censeurs trois mois après *La Religieuse*. Ces deux films sont les deux longs-métrages interdits en France en 1966 mais c'est là leur seul point commun. *Joë Caligula* ne relate pas l'histoire d'une moniale mais celle d'un jeune truand (Gérard Blain) qui, avec sa bande, débarque à Paris avec l'intention de soumettre ou d'éliminer les caïds en place. Il ne respecte aucune règle, pas même celle du milieu, et son épopée meurtrière s'avère mortelle. De plus, le duo qu'il forme avec sa petite sœur est nettement incestueux.

En mai 1966, José Bénazéraf demande l'agrément. Robert Touzery exige la précensure, en raison du sujet du film. Les censeurs remettent leurs copies après avoir lu le découpage dialogué. Ils sont tous défavorables au tournage, même les professionnels censés défendre le réalisateur. Quant à lui, l'abbé Pihan s'étrangle. « Il n'y a là-dedans que crimes et scènes érotiques ! Je me demande à quoi on pense en nous proposant un film pareil !!² » Mais c'est Hélène Gratiot-Alphondéry, universitaire, psychologue, cofondatrice avec Henri Wallon de la revue *Enfance*, qui se montre la plus prolixe, et la plus convaincante puisque son avis devient celui de la commission :

La commission considère que l'auteur a soigneusement accumulé les scènes de torture, d'érotisme, de violence. Elle a également noté

1. José Bénazéraf, 1966. Interdiction le 22 juin 1966. Moins de 18 ans après coupures, le 4 novembre 1968.

2. Jean Pihan, avis de précensure, 24 mai 1966.

que, selon le synopsis, certaines scènes doivent être d'une « sensualité insoutenable ». Au total, elle a tendance à partager la conclusion du héros du film : « J'en ai marre de toute cette ordure. » En conclusion, si ce film est réalisé, il ne méritera pas la moindre considération et il court le plus grand risque de se voir interdire totalement, y compris à l'exportation¹.

Trois semaines après avoir reçu ce courrier qui vise ouvertement à le dissuader de faire de ce scénario un film, José Bénazéraf informe les censeurs que le tournage est terminé ! Il demande le visa et prie les censeurs de se presser car « deux salles des Champs-Élysées [lui] proposent une sortie le 24 juin² ». Ébahi, le président a dû décrocher son téléphone pour demander à l'auteur de cette requête s'il avait bien reçu l'avis de précensure, comme le montre un courrier du réalisateur expédié trois jours plus tard et accompagné de coupures de presse :

J'ai reçu en son temps votre lettre du 27 mai dont le moins que je puisse en dire est que le ton a la même violence que celle que vous reprochez à mes films. Je traite d'un sujet qui est à la une de tous les journaux. Je vois mal alors pourquoi ces journaux ne sont pas menacés des mêmes interdictions. Le gangstérisme est un problème extrêmement préoccupant. À telle enseigne que des journaux comme *Paris Match* et *Le Journal du Dimanche*, que l'on ne peut pas taxer de subversifs, y consacrent de nombreuses colonnes. Il ne faut pas constamment tourner le dos aux problèmes mais au contraire les affronter, les dépeindre, sans la moindre complaisance, bien sûr. Je souhaite simplement qu'à la lecture de ces journaux vous retrouviez votre sérénité coutumière³.

La comparaison du régime de censure cinématographique avec la liberté accordée à d'autres médias est un argument classique des auteurs. L'originalité de ce dossier réside bien davantage dans la violence des échanges épistolaires. José Bénazéraf dénie aux censeurs le droit de lui interdire de

1. Le texte de M^{me} Gratiot-Alphonchéry n'est allégué que d'une citation relative aux « femmes goulûment avides de plaisir », avis de précensure, 24 mai 1966.

2. José Bénazéraf, courrier à Henry de Ségogne, 17 juin 1966.

3. José Bénazéraf, courrier à Henry de Ségogne, 24 juin 1966.

réaliser un film de gangsters. D'ailleurs, il ne leur reconnaît aucun droit et le fait savoir par un post-scriptum, une citation d'Otto Preminger contre la censure. Indépendamment de la personnalité de l'auteur, un élément objectif peut expliquer l'extraordinaire de cette virulence. Si les interlocuteurs de la censure cherchent, en général, la conciliation et non l'affrontement, c'est que ce sont des producteurs. Désireux de préserver leurs capitaux, ils ne demandent qu'à négocier, ciseaux en main, quitte à mutiler une œuvre. Dans le cas de *Joë Caligula*, le producteur et le réalisateur se trouvent être une seule et même personne et cela change tout. Par ailleurs, cette situation enrayer le mécanisme d'intimidation par la précensure qui a été conçue pour amener les producteurs à exercer une pression sur les auteurs. Ici, cette auto-censure en deux temps ne peut pas fonctionner. Enfin, Bénazéraf bafoue ouvertement le protocole en commençant à tourner avant de connaître le verdict des censeurs au sujet de son scénario.

La virulence des censeurs égale celle du réalisateur. En cette fin de période conflictuelle, les restrictions, même les plus lourdes, sont généralement annoncées aux producteurs par des courriers très brefs, au ton tout administratif, et l'euphémisme est de rigueur. Tel n'est pas le cas de l'avis rédigé le 22 juin 1966. S'il s'inspire de l'avis de précensure, le jugement est, cette fois, sans appel : « L'auteur a soigneusement accumulé, sans aucune justification de caractère artistique ou intellectuel, ni aucun effort de construction dramatique, les scènes de violence, de torture et d'érotisme. Il en résulte un film totalement immoral qui ne fait qu'illustrer le crime et les sentiments pervers et qui ne peut se prévaloir, en contrepartie de cette exemplarité détestable, d'aucun aspect positif, sur quelque plan que ce soit. La commission recommande l'interdiction totale. »

En déniaut à l'auteur tout « effort de construction dramatique », Robert Touzery semble affirmer le goût des censeurs pour un classicisme narratif passablement éprouvé par la Nouvelle Vague. Pourtant, le schéma narratif du film qui repose sur la forme ternaire – ascension, apogée, chute du gangster – est des plus classiques. En outre, l'avis reproche à l'œuvre son « exemplarité détestable ». Cette problématique de l'exemplarité est si centrale que le réalisateur a pris les devants lors de sa demande d'agrément en définissant son film comme « l'histoire d'un maniaque du meurtre dont la mort sanctionnera la folie ». Hélas, le fait que les méchants soient punis à la fin est une condition nécessaire mais pas suffisante. Il faut encore qu'ils soient punis par un héros positif et

non par d'autres méchants comme c'est le cas ici. Enfin, s'ils qualifient *Joë Caligula* de « film totalement immoral qui ne fait qu'illustrer le crime et les sentiments pervers », c'est que les censeurs s'intéressent au point de vue de l'auteur, à l'angle de la caméra. Or, dans ce film, il n'y a justement pas de point de vue nettement exprimé par une voix off ou par des plans en caméra subjective. On compte bien 11 plongées sur la bande des caïds en place qui s'opposent à 7 contre-plongées sur Caligula mais ces angles de vue soulignent un rapport de force temporairement favorable au jeune truand qui sème la terreur chez les caïds plutôt qu'ils n'expriment un point de vue. Caligula est, lui aussi, filmé en contre-plongée lorsque sa fin approche. Cette absence d'engagement moral du réalisateur est insupportable aux censeurs.

D'ailleurs, pour qu'un point de vue moral s'exprime, il faudrait qu'il soit porté par un personnage positif, un policier, par exemple, comme c'est souvent le cas même dans les films de gangsters les plus noirs. L'absence de « contrepartie » à la peinture du Mal, explicitement présentée comme nécessaire par le code Hays, est ici déplorée. Bénazéraf n'abandonne la distanciation qu'au profit de la petite sœur de Caligula. Il s'attache à elle en lui consacrant un long travelling, le seul du film, lorsqu'elle marche sur un trottoir au milieu des noctambules. Elle vient de fuir l'affection de son frère trop possessif. Mais le personnage interprété par Jeanne Valérie est trop énigmatique et silencieux pour pouvoir incarner la morale aux yeux des censeurs.

Prévenu de l'interdiction par téléphone le jour même de la sortie programmée, José Bénazéraf affirme s'être rendu immédiatement rue de Lubeck où une violente altercation l'aurait opposé à Robert Touzery¹, lequel ne se souvient que d'une longue série de courriers vindicatifs². À noter que le réalisateur présente l'orientation ultérieure de sa carrière vers l'érotisme et la pornographie comme une conséquence de cette interdiction : « J'ai conçu à l'époque des pulsions de haine contre tous ces gens. Toute ma vie a été orientée par ça. L'interdiction totale... Merde! La seule façon de mettre en cause le système, c'était l'érotisme. Un érotisme que je transformais en viol, des personnes, des structures, des principes³. »

1. José Bénazéraf, entretien accordé à l'auteur le 28 janvier 2003.

2. Robert Touzery, entretien accordé le 27 mars 2003.

3. José Bénazéraf, entretien à François Cognard et Frédéric Fiol, *French love*, documentaire télévisé, 52 minutes, France, 1998.

S'ensuit un bras de fer de deux ans et demi. L'auteur multiplie les courriers qui, sur tous les tons, proposent des coupures et exigent le réexamen auquel celles-ci donnent droit. Mais Robert Touzery joue la montre : « Pour l'instant, ne rien faire. Si M. Bénazéraf téléphone, lui dire que sa lettre est à l'étude. Ne pas prendre l'initiative de lui téléphoner¹ » ordonne-t-il à son secrétariat. L'épisode le plus drôle est celui qui voit l'ambassade de France à Bruxelles mobilisée pour apporter la preuve que le film a été exporté illégalement sous un autre titre. Même Robert Touzery en sourit : « Je suis sûr que vous apprécierez cette situation pittoresque, qui nous conduit à demander à M. Couve de Murville d'envoyer le corps diplomatique voir *Pas de pitié pour les nanas*² » écrit-il à Yvon Bourges. Hélas, les dépêches chiffrées du Quai d'Orsay ne peuvent servir de preuve devant un tribunal. Il faut donc trouver un juge d'instruction, faire rédiger une commission rogatoire à destination des autorités belges... Dieu que la Justice est lente ! Le président suppléant parvient à faire condamner le réalisateur mais prend le risque de l'être, lui-même, par le tribunal administratif. Il met toute son énergie à convaincre les trop libéraux successeurs d'Yvon Bourges de ne pas lever l'interdiction de l'« épouvantable navet³ ». Même le directeur général du CNC ne parvient pas à infléchir cette intransigeance. Le ministre Joël Le Theule finit par être informé par un conseiller que Robert Touzery est essentiellement motivé par sa

crainte de « perdre la face⁴ ». Le président suppléant doit se résigner à faire projeter à ses collègues la nouvelle version de *Joë Caligula*.

C'est la nomenclature des coupes,⁵ mise en regard de la version non censurée du film, qui nous renseigne sur les motifs d'interdiction



« L'assassinat de la pompiste est supprimé. »

1. Robert Touzery, note au secrétariat, 17 novembre 1967.

2. Robert Touzery, note à Yvon Bourges, 19 décembre 1966.

3. Robert Touzery, note à Georges Gorse, 27 avril 1967.

4. Philippe Moret, note à Joël Le Theule, 19 septembre 1968.

5. Liste des coupures jointes au courrier de José Bénazéraf au président, le 18 octobre 1968.

de 1966. Trois coupures touchent à la violence. « L'assassinat de la pom-piste est supprimé. » Ici, le tort de Bénazéraf est de filmer celle qui meurt, avec l'arme en amorce, alors que ses collègues cadrent celui qui tire, mettant ainsi la mort elle-même hors champ. De même, si « le passage à tabac d'Antoine est réduit à sa plus simple expression », c'est parce que le réalisateur s'était montré trop insistant en filmant, en gros plan, le visage de l'homme recevant huit coups de poing avant d'être brûlé avec un tison et traîné à proximité d'un feu. Enfin, « l'exécution d'Antoine est extrêmement simplifiée » signifie que l'immolation de cet autre caïd est supprimée. Ce sont ces scènes qui avaient conduit les censeurs à employer le terme de « torture ».

Le jour même où parvient rue de Lubeck la liste des coupures, Henri de Ségogne et Robert Touzery acceptent de participer à un colloque sur la censure. Le président explique les visées de la commission : « Le critère est l'exagération : la violence excessive. Il y a des crimes atroces. Le sadisme est à la mode, la torture, l'amour des tortures... insoutenable ! Et l'érotisme outré, car la commission de censure est extraordinairement libérale lorsqu'il ne s'agit pas d'actes d'indécence extrême. Nous avons beaucoup de problèmes avec la pornographie. Ces spectacles ne s'imposent pas au cinéma¹. » Deux scènes coupées de *Joë Caligula* relèvent sans doute de cette « indécence extrême » évoquée par le président. La première, « sévèrement écourtée » pour la libération du film, est une scène d'amour où l'on voit, en gros plan, une main pétrir un ventre avant de remonter vers les seins dont les courbes apparaissent en haut du cadre. L'actrice exprime crûment le désir par des soupirs, des mots et des gestes. Facteur sans doute aggravant, l'actrice, Ginette Leclerc, est âgée de 54 ans, soit vingt de plus que son partenaire Gérard Blain.



« La scène d'amour de Ginette Leclerc est sévèrement écourtée. »

1. Henry de Ségogne, *Libre justice*, n° 5, « La censure cinématographique », actes du colloque des 18 et 19 octobre 1968, Boulogne-sur-Seine, 1969, p. 54.

Le film contient aussi une scène de strip-tease, comme de nombreux films de gangsters, mais avec un caractère saphique appuyé et, surtout, une durée initiale de plus de 6 minutes... « Le critère est l'exagération » disait Henry de Ségogne. Pour la bande-son, le réalisateur avait eu la prémonition de choisir la chanson *Trouble* d'Elvis Presley : « If you're looking for trouble... » Il faut donc réduire ce strip-tease des deux tiers de sa longueur. Aux yeux d'un censeur, le caractère transgressif de la séquence tient aussi, sans doute, à sa non-justification car la nudité est tolérée par la censure si elle est justifiée par la situation et non par elle-même. Clouzot montre, lui aussi, des danseuses dévêtues, en 1947, dans *Quai des Orfèvres* mais quoi de plus normal puisque Louis Jouvet ne peut pas faire autrement que de se rendre dans ce music-hall, pour les besoins de l'enquête. D'ailleurs, il ne fait que passer et les danseuses apparaissent furtivement. Les corps sont exhibés « en passant » et peu importe que la ficelle soit grosse, il en faut une pour emballer l'érotisme dans des situations crédibles. Le tort de Bénazéraf est peut-être d'assumer ce qu'il fait en filmant ses scènes érotiques pour elles-mêmes. Dans son film, une autre scène pendant laquelle une jeune femme se rhabille, en silence, dure 1 min 50 s, ce qui est trop long pour que la scène semble justifiée par l'action. Et lorsque deux femmes se roulent l'une sur l'autre, le fait qu'elles se battent apparaît comme un mince prétexte pour une scène saphique.

La longue séquence consacrée à la sœur de Caligula que nous avons déjà évoquée est sans doute celle dont l'érotisme est le plus marqué. Pourtant, elle échappe à la censure. C'est que l'érotisme ne s'y manifeste pas par la nudité mais par la bande-son, du jazz accompagné de gémissements suggestifs, et par des symboles : assise à une terrasse de café de la rue du Louvre, la jeune femme, les yeux clos, s'abandonne à ses pensées ; une colonne, démesurée parce que filmée en contre-plongée, barre l'écran au second plan ; plus loin, elle envisage de bas en haut puis de haut en bas la fontaine de la place du Palais-Royal ; du haut de l'édifice jaillit de l'eau et les gerbes blanches scintillent dans la nuit.

Une dernière scène fait l'objet d'une coupure qui tient, cette fois, au politique. La liste des coupes indique : « La scène de cabaret où Maria Vincent chantait *Un château pour Pompidou* est supprimée. » En réalité, l'actrice, plagiant Marilyn, chante « Un château, pou, pou, pidou... ». Trente-cinq ans plus tard, l'allusion aux ambitions élyséennes du Premier ministre semble toujours évidente à Robert Touzery. *A contrario*, une

autre allusion politique moins contestable a résisté à l'examen des censeurs: il s'agit d'un bouchon de carafe à l'effigie du général de Gaulle posé sur le bureau d'une maquerelle qui fait ses comptes.



Le bouchon de carafe semble avoir échappé au regard des censeurs.

Un film est d'autant plus censurable qu'il se déroule ici et maintenant. Si le « contemporain vague » a servi de refuge aux auteurs intimidés par la censure, *Joë*

Caligula est ancré dans un contemporain rogue, précis et polémique:

– Dès la scène d'ouverture, nous apprenons ce que l'auteur pense de ses collègues les plus en vue quand une prostituée racole: « Viens, je vais te parler de la Nouvelle Vague. Viens, c'est passionnant. Viens! Viens! Allez, viens donc! Viens avec moi. Tu verras: Godard, Chabrol, c'est enivrant. »

– Elle emmène le timide client dans un hôtel dont la tenancière lit un exemplaire du *Nouveau Candide* consacré à l'interdiction de *La Religieuse*. Au passage, l'auteur règle un compte avec un critique¹.

– La hargne de *Caligula* et de sa bande est expliquée par le fait que ce sont « des pieds-noirs » qui « ont fait leurs classes dans la casbah ».

– Plus loin, on tire à la mitraillette sur Guy Lux qui fait la une d'*Ici Paris*. On s'exerce au lancer de couteau sur un poster d'Antoine, etc.

Le film est donc libéré « après deux ans d'interdiction par la censure », comme le proclame l'affiche, mais Robert Touzery s'applique à saboter la sortie en interdisant la bande-annonce qui n'est autorisée, après coupures, que deux semaines après la première du film. Enfin, les photographies de plateau donnent lieu à la dernière passe d'armes où l'on envoie la Brigade mondaine au cinéma pour saisir deux photographies interdites par la censure et quatre autres clichés qui ne lui avaient pas été soumis.

L'affrontement entre Anastasie et *Caligula* aura donc porté la conflictualité entre un auteur et le président suppléant à un niveau paroxystique

1. *Le Nouveau Candide*, n° 259, semaine du 11 au 17 avril 1966, comporte un éloge de José Bénazéraf par Michel Aubriant. Cet article, auquel le réalisateur doit son surnom d'Antonioni de Pigalle, lui a nettement déplu. Il fait dire à la tenancière de l'hôtel: « C'est fou c'qu'y peut déconner ce mec! »

dans l'indifférence totale de la profession qui, au même moment, s'est tant mobilisée pour Rivette. À cela, plusieurs causes. Le contenu même de l'œuvre a sans doute paru moins défendable. De plus, l'interdiction a été votée en commission, comme il se doit, et non imposée par le ministre comme cela a été le cas pour *La Religieuse*. Enfin, José Bénazéraf, qui n'a pas participé à la campagne pour la libération du film de son confrère, n'entretient pas de relations suffisamment cordiales avec la profession pour que celle-ci envisage de se montrer solidaire. Or, il ne fait pas de doute que, face à une décision de censure aussi grave, seule une stratégie externe de scandale aurait permis d'écourter la pénitence.

En raison des liens troubles qui unissent Joe et sa jeune sœur, *Joë Caligula* est défini par son auteur comme « une sorte de *Bonnie and Clyde* avant la lettre¹ ». Or, l'œuvre d'Arthur Penn arrive justement en France entre l'interdiction et la libération de *Joë Caligula*. Le dossier comporte un courrier de René Schaeffer, représentant du Haut-comité à la jeunesse, qui s'adresse au président parce qu'il ne pourra participer à la plénière. Dans l'idéal, il souhaiterait que la sortie soit reportée à une date indéfinie. Si le distributeur n'acceptait pas cette sage précaution, René Schaeffer préconise la sévérité.

Ce film a deux caractéristiques :

– C'est un très bon film.

– Il est d'une rare violence.

Parce qu'il est très bien fait, on participe à l'intrigue malgré le décalage dans le temps et dans l'espace. Ceci conduit à mon sens à deux choses : – interdiction aux moins de 18 ans, je dis bien, 18 ans – de surcroît, la coupure de trois ou quatre images particulièrement sanglantes².

*Bonnie and Clyde*³ s'en tire avec un seuil à 18 ans et sans coupures. De plus, l'avis ne fait référence qu'à « l'extrême violence de presque toutes les scènes » mais pas au gangstérisme, alors même que le film d'Arthur Penn renouvelle justement le genre. Deux explications peuvent être avancées :

1. José Bénazéraf, entretien cité.

2. René Schaeffer, courrier au président, 19 décembre 1967.

3. Arthur Penn, États-Unis. Moins de 18 ans, le 21 décembre 1967, confirmé en 1973. Tous publics en 1995.

d'une part, le film arrive en France précédé par son aura et cela l'immunise sans doute contre le charcutage ; d'autre part, l'épopée des deux bandits se déroule dans les années 1930, ce qui limite certainement l'inquiétude des censeurs quant au risque d'exemplarité.

UN ENJEU : LE MATÉRIEL PUBLICITAIRE

Ce dossier de *Bonnie and Clyde* permet d'évoquer la censure du matériel publicitaire. Après que les associations familiales se furent émues de ce que les enfants pouvaient apercevoir aux devantures des cinémas, sur le chemin de l'école, la réforme de 1961 a confié à la commission le soin d'examiner les maquettes d'affiches et les photographies de plateau. Ce travail incombe à une « sous-commission du matériel publicitaire » qui, dans les faits, n'est composée que d'une seule fonctionnaire, à savoir Marcelle Dietsch, une retraitée du ministère de l'Information qui œuvre aussi en sous-commission, bénévolement.

Pris en compte dans une perspective diachronique, les clichés refusés disent évidemment l'évolution des mœurs. Il est bien plus intéressant de les examiner sous l'angle synchronique en comparant des clichés refusés avec d'autres, presque identiques mais autorisés. Interrogé sur ce point, Robert Touzery invoque le refus de l'accumulation¹. À l'en croire, la commission aurait pris garde à ce que la publicité d'un film ne se réduise pas à la publicité des scènes les plus osées et aurait donc établi une sorte de quota de clichés osés par film. Plausible, mais on peut tout de même s'interroger sur ce qui, au moment du choix, fait trancher le censeur en faveur d'une image ou de sa quasi-réplique.

Les trois photographies de *Bonnie and Clyde* présentées ici peuvent servir d'exemple, parmi beaucoup d'autres. Pourquoi le deuxième cliché est-il le seul autorisé des trois ? L'étreinte n'est-elle pas plus nette que sur la première photographie ? Le cadre n'est-il

1. Robert Touzery, entretien cité.



Trois photographies de plateau
de *Bonnie and Clyde*.

pas indéniablement plus serré que sur la troisième? L'homme ne se trouve-t-il pas davantage *sur* la jeune femme? Si, mais ces critères subjectifs ne correspondent pas à la subjectivité de Marcelle Dietsch. Sur la première photographie, Warren Beatty est sans doute un peu trop dans le dos de sa partenaire. Sur la troisième, les jambes de Faye Dunaway sont peut-être excessivement dénudées et il y a ce geste d'enlacement, peut-être inconvenant. Si le deuxième cliché a, seul, rencontré l'indulgence de la sous-commissaire, c'est certainement grâce au sourire de la protagoniste, car l'acte charnel n'a rien de gai, comme chacun sait...

Une certaine bienveillance

À quelques notables exceptions près, donc, la décennie 1961-1971 voit le film de gangsters marquer le pas. Les méfaits n'en sont pas moins nombreux sur les écrans mais ils sont l'œuvre d'autres personnages, plus jeunes. *Les Garçons* de Bolognini témoigne bien de la transition qui s'est opérée à la toute fin des années 1950. Sans chapeaux ni gabardines mais plutôt débraillés, Terzieff et Brialy ne sont pas encore des blousons-noirs mais ne sont plus des gangsters, même si le crime est pour eux une profession, même s'ils évoluent dans le milieu.

L'année 1972 est celle du regain d'intérêt pour les vrais gangsters et les censeurs font preuve d'une mansuétude toute nouvelle vis-à-vis d'un genre qui leur est désormais familier. Lorsque Geneviève Letondot propose un seuil à 18 ans pour *La Cible hurlante*¹, qui met en scène la poursuite d'une femme infidèle par son mari évadé de prison pour la tuer, la commission s'en tient à une interdiction aux moins de 13 ans car « ce film de truands est fidèle aux lois du genre et, de ce fait, appartient à un folklore bien connu, ce qui en désamorce pour partie l'exemplarité éventuelle ». Au sujet de *Et vint le jour des citrons noirs*² – qui narre la vengeance d'un mafeux contre son ancien protecteur – Laurent Fabius considère que l'histoire est « beaucoup trop conventionnelle pour avoir un impact réel sur les spectateurs »³. La plénière confirme qui justifie un seuil à 13 ans par le « cynisme aimable qui domine les scènes les plus sanglantes du film ». Même seuil, en raison « d'un climat général de gangstérisme » pour *La Scoumoune*⁴. La décision et l'avis tranchent avec l'appréciation de la sous-commission : « Pas un visage honnête dans ce film, aucune lueur dans cette série noire, rien qu'un peuple de salauds, de prostituées, de proxénètes, de tueurs. De Marseille, nous ne voyons que les tripots, les lieux mal famés, les coupe-gorge, le pénitencier [...] C'est un thriller mâtiné de western, une série d'exploits picaresques où le sang coule abondamment, d'une violence sans frein, souvent très réaliste, jetée vers le public »⁵.

La bienveillance finit par faire jurisprudence. Et lorsque la commission tente de revenir à plus de sévérité, la volte-face engendre de véhémentes protestations. C'est ce qui se passe, toujours en 1972, pour *Les Tueurs à gages*⁶ dont le seuil à 18 ans est justifié par des scènes de violences filmées plein cadre et sans ellipse mais aussi par « la vision qu'il délivre d'un monde où, malgré la sanction finale, une ascension sociale paraît naturellement se réaliser par le crime ». Fait rare à cette date, le distribu-

1. *Sitting Target*, Hickox, Royaume-Uni, 1971. Moins de 13 ans, le 18 juillet 1972.

2. *E venne il giorno dei limoni neri*, Bazzoni, Italie, 1970. Moins de 13 ans, le 11 juillet 1972.

3. Laurent Fabius, sous-commission, 11 juillet 1972.

4. José Giovani, 1972. Moins de 13 ans, le 7 novembre 1972.

5. Alfred Barbariche, sous-commission, 17 octobre 1972.

6. *Camorra*, Squitieri, Italie, 1972. Moins de 18 ans par 9 voix contre 8, le 17 août 1972.

teur fait alors part de sa « consternation » car « les statistiques prouvent que ce sont les jeunes qui fréquentent le plus les salles de cinéma¹ ». Passé ce moment d'émotion, le distributeur allège une bagarre au couteau, deux passages à tabac, un visage en sang, une immersion forcée dans un lavabo, l'achèvement d'un homme à terre. Mais cela ne produit pas l'effet escompté et J. Siritzky, coproducteur du film, enrage du fait que « tant à Paris qu'en province, on refuse l'entrée à des groupes entiers de spectateurs² ». Surtout, il argumente en citant d'autres films de gangsters récents qui n'ont été interdits qu'aux moins de 13 ans. Cette remarque inspire à Pierre Soudet une note adressée à Raymond Labelle : « Le 18 ans était, en effet, à la limite. Compte tenu de la jurisprudence du *Parrain*, je pense que l'on peut envisager, en effet, de ramener la mesure de restriction à 13 ans³. »

*Le Parrain*⁴ a été salué par un censeur comme « un excellent documentaire sur les milieux siciliens de la mafia, en Amérique et en Sicile, sur leur psychologie contrastée, sur leurs coutumes, etc.⁵ ». La commission découvre le film de Coppola six mois après sa sortie états-unienne, et la prise en compte du succès – déjà patent, même si la pluie d'Oscars est encore à venir – apparaît clairement dans l'avis :

Tout en étant sensible à l'extrême qualité du récit et à un effort de distanciation qui sont de nature à réduire l'impact de certaines scènes violentes, [la commission] n'a pas pensé pouvoir considérer que celles-ci pouvaient cependant être présentées à tous publics. En effet, les éléments de cruauté et de sang dont elles sont marquées et le message troublant sur le plan moral qui peut en être tiré par des esprits très juvéniles, paraissent rendre souhaitable la mesure de restriction proposée ci-dessus.

Le seuil d'âge maximal n'est pas même évoqué. Lors d'un réexamen en 2001, la commission se montre presque plus sévère. Le maintien du

1. Claude Coen (Europa Films), courrier au président, 22 août 1972.

2. J. Siritzky (Parafrance), courrier au président, 11 septembre 1972.

3. Pierre Soudet, note à Raymond Labelle, 14 septembre 1972.

4. *The Godfather*, Coppola, États-Unis, 1972. Moins de 13 ans par 12 voix contre 10 favorables à un avertissement, le 5 septembre 1972. Maintien par 15 voix contre 7, le 4 janvier 2001.

5. Pierre Raymond, sous-commission, 26 juillet 1972.

seuil à 13 ans est justifié par « l'absence de tout repère dans un univers dominé par des rapports de force, où le crime n'est qu'un moyen parmi d'autres de parvenir à ses fins ».

C'est donc une jurisprudence bienveillante qu'à fait naître *Le Parrain*. Pourtant, des retours de bâton sont possibles, comme le montre l'exemple de *Jo le fou*¹. L'originalité de cette interdiction totale est d'être justifiée par le contenu mais aussi par la réception :

Jo le fou comporte « une longue série de scènes de violence, de chantage, de torture, de meurtres, d'une redoutable précision [dont] une exécution à coups de pelle et de pioche d'un homme que l'on ensevelit ensuite dans le ciment, après lui avoir coupé la main ».

Le film « se termine par la victoire des plus puissants parmi les cyniques c'est-à-dire, en l'espèce, la mafia. Non sans hésitation, la commission a considéré que tant les images que la conception de la vie contenue dans ce film étaient si rudes qu'elles pouvaient gravement affecter même un public adulte. »

La réception sert généralement à justifier les seuils d'âge par la protection des mineurs. Ici, c'est du public adulte dont il est question mais un public réputé acritique et vulnérable auquel la violence des scènes et l'absence de fin morale seraient préjudiciables. Cet avis comporte aussi une euphémisation des débats puisqu'un vote à 10 contre 10 devient une « hésitation ». Dans le courrier adressé par le ministre au distributeur, l'ensemble s'est volatilisé. Michel Guy accorde le visa avec seuil à 18 ans.

Au cours de ce chapitre, nous avons assisté à une transfiguration des auteurs de crimes et de délits : jusqu'en 1960, ce sont des gangsters, aisément repérables à leurs tenues vestimentaires et au milieu dans lequel ils évoluent. Dans les années 1960, on les croise encore dans quelques films qui sont comme les échos d'une mode passée et les gangsters sont supplantés par les blousons-noirs. Autour de 1972, la figure du mafieux s'impose. Celui-ci n'est pas un nouveau venu dans l'univers du film criminel mais le succès mondial du *Parrain* institue le film de mafia en sous-genre prépondérant, sous l'œil semi-bienveillant des censeurs.

1. *Crazy Joe*, Lizzani, Italie, 1974. Interdiction par 10 voix contre 10, le 30 mai 1974, commuée en interdiction aux moins de 18 ans par le ministre.

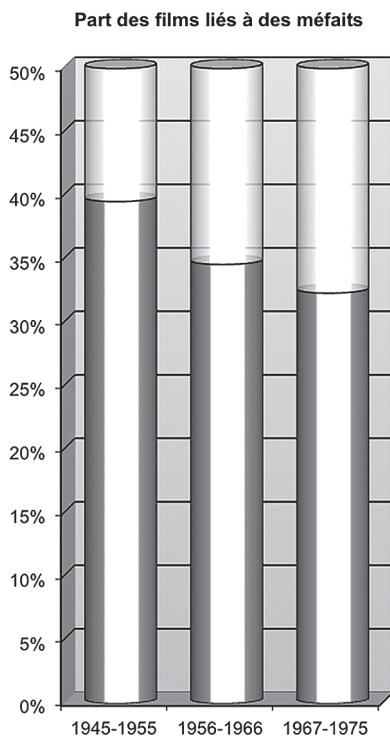
CHAPITRE 6

MÉFAITS

Pour désigner bagarres et homicides, les censeurs emploient le terme, très général, de « violence ». En ce qui nous concerne, nous distinguerons les représentations des atteintes aux personnes et aux biens par le terme de « méfaits », compris comme actes de malfaiteurs. Ce motif de censure motive les restrictions de 33,6 % des films étudiés.

Bagarres

Les bagarres sont légion au cinéma et la censure les tolère, sous certaines conditions. Dans *Le Tigre se parfume à la dynamite*¹, Roger Hanin incarne une sorte de James Bond à la française qui sauve le monde des desseins maléfiques d'une organisation néo-nazie basée en Guyane. Les bagarres justifient le seuil à 13 ans dont la pro-



1. Claude Chabrol, 1965. Moins de 13 ans et interdiction dans les DOM-TOM, le 9 novembre 1965.

ductrice Christine Gouze-Rénal, future membre de la commission, ne se satisfait pas : « Vous qui avez toujours su comprendre mes problèmes, je sais que je peux compter encore une fois sur votre compréhension¹ » écrit-elle à Henry de Ségogne. Hélas, le censeur ne se laisse pas attendrir et il faut en passer par un mois et demi de négociations aux ciseaux pour obtenir le visa tous publics. En s'y reprenant à trois fois, la productrice allège notamment une bagarre au fouet dont on extirpe principalement les gros plans consacrés aux blessures. Moralité : les bagarres sont moins tolérables si elles n'ont pas lieu à mains nues mais avec des armes, par nature ou par destination, qui engendrent des blessures. À noter que les censeurs n'ont jamais exigé ni ces coupures ni, comme l'a affirmé Claude Chabrol, la suppression de la réplique : « Paradoxalement, les dictatures de vieillards sont les plus durables². »



La lutte de femmes dans la boue dans
La Fille de Hambourg.

Pour être tolérables, les bagarres doivent aussi être affaires d'hommes comme le montre l'exemple de *La Fille de Hambourg*³ dans lequel Allégret reprend les vieux ingrédients du réalisme noir. Pierre, ancien prisonnier de guerre devenu marin, fait escale à Hambourg et tente de retrouver Maria qu'il

avait rencontrée pendant sa captivité. Ses compagnons l'entraînent dans un cabaret où, coïncidence, elle se livre à un numéro de catch féminin. L'intimidation exercée par la précensure a fonctionné sur certains plans. Lors de leur nuit d'amour, les amants sont filmés côte à côte, draps coincés sous les aisselles, et l'on a du mal à se convaincre que le tournage est contemporain de celui des *Amants*⁴. La séquence périlleuse de la rue des

1. Christine Gouze-Rénal, courrier à Henry de Ségogne, 17 novembre 1965.

2. Cité par Mehdi El-Hadj, émission citée.

3. Yves Allégret, 1958. Moins de 16 ans par 12 voix contre 7, le 9 juillet 1958.

4. Louis Malle, 1957. Moins de 16 ans à l'unanimité, coupures refusées par 11 voix contre 9, le 17 septembre 1958.

vitrines, elle aussi pointée du doigt par les censeurs, est traitée sur le mode du comique troupier grâce à un numéro de Jean Lefebvre qui compare les formes d'une prostituée obèse aux sièges Dunlopillo des voitures allemandes. En revanche, l'équipe passe outre la mise en garde des censeurs au sujet du numéro de catch féminin dans la boue, peut-être parce que cette scène doit être le clou du film. Mais, le réalisateur, conscient de flirter avec les abîmes censoriaux, en reste sagement au plan de demi-ensemble.

Le film est interdit aux moins de 16 ans, ce qui est peu au regard des coupures et de l'interdiction à l'exportation promise en précensure. La restriction est justifiée par « les scènes de prostitution, de débauche, de lutte dans la boue entre femmes, avec un fond démoralisant et un suicide final ». Outre la violence dirigée contre soi-même, la violence des femmes entre elles suscite donc la réticence des censeurs, surtout si un semblant d'érotisme est mêlé à cette violence.

Les femmes et les enfants d'abord

En matière d'enlèvement aussi, les censeurs modulent leur jurisprudence comme le Code pénal module les peines, c'est-à-dire en fonction de l'âge de la victime. Les prises en otage d'adultes sont tolérées tandis que des seuils d'âge variables sont imposés lorsque des enfants sont en cause, comme dans *Alerte à toutes les polices*¹, *L'Homme qui a trop parlé*², *La Boîte à chat*³, *Inspecteur Karaté*⁴, *Le Shérif ne pardonne pas*⁵. Ce qui est vrai pour les enlèvements l'est également pour les meurtres. *La Nuit du chasseur*⁶ fait partie de ces films dont le dossier est désespérément vide. Pas un mot ne justifie le seuil à 16 ans mais les motifs nous semblent compris dans le scénario lui-même. Derrière une apparence de prêcheur fanatique, le révérend interprété par Robert Mitchum est un prédateur qui épouse la

1. *Grabenplatz 17*, Engels, RFA, 1958. Moins de 13 ans, le 30 janvier 1962.

2. *Key Witness*, Karlson, États-Unis, 1964. Moins de 18 ans, le 24 mars 1964.

3. *Daddy's Gone a Hunting*, Robson, États-Unis, 1968. Moins de 13 ans, le 9 septembre 1969.

4. *Touhao tie ren*, Li, Taïwan, 1973. Moins de 13 ans (PS), le 29 octobre 1974.

5. *The Deadly Trackers*, Shear, États-Unis, 1973. Moins de 18 ans, le 4 juin 1974.

6. *The Night of the Hunter*, Laughton, États-Unis, 1955. Moins de 16 ans par 10 voix contre 8, le 15 mai 1955.

veuve d'un condamné dont il a partagé la cellule, la tue et prend en chasse ses enfants qui, seuls, savent que le magot de leur père est dans une poupée. Le thème traité par Laughton, malgré le code Hays, est en fait celui de la prédation sexuelle et c'est bien parce que les victimes potentielles du chasseur sont deux enfants que les censeurs imposent une restriction à ce film alors que d'autres mettent en scène des meurtres sans subir le même sort. La jurisprudence établie par les censeurs au sujet des enfants s'étend parfois aux femmes. Ainsi, toujours en 1955, il faut « supprimer la scène de l'étranglement de la femme » dans *Série noire*¹.

L'étude de trois dossiers datés de 1960 permet de préciser davantage les contours de cette jurisprudence propre aux mineurs. À la différence de *La Nuit du chasseur*, *Les Loups dans la bergerie*² comporte un meurtre d'enfant réellement accompli, quoique traité par une ellipse. Le dossier met en évidence le refus censorial des violences, même symboliques, perpétrées à l'encontre de mineurs, même par d'autres mineurs. L'action se déroule dans une bergerie de haute Provence où un groupe d'adolescents « inadaptés » a été confié à un couple dont la bonté n'a d'égale que le dévouement. De façon très didactique, le scénario scinde les adolescents en deux groupes : celui de Micou, jeune caïd en herbe qui paraît irrécupérable, et celui du Rouquin qui a su gagner la confiance des deux éducateurs. Lorsque les uns et les autres sont séquestrés par trois malfrats en cavale, les premiers se laissent aller à l'admiration des bandits alors que les seconds restent fidèles aux éducateurs. À la fin, les fortes têtes, enfin édifiées, reviennent dans le droit chemin. La bobine arrive rue de Lubeck accompagnée d'une note de présentation rédigée par Gilbert de Goldschmidt :

Au moment où l'influence du cinéma sur la jeunesse est à l'ordre du jour, *Les Loups dans la bergerie* semble être le film-réponse à tant d'œuvres pernicieuses qui ont déferlé sur les écrans. C'est un « film de désintoxication » pour reprendre la formule d'un journaliste qui venait d'en lire le scénario. En effet, *Les Loups dans la bergerie*

1. Pierre Foucaud, 1955. Moins de 16 ans et coupure, le 23 février 1955.

2. Hervé Bromberger, 1959. Interdiction rejetée par 12 voix contre 8, coupures à la majorité sans scrutin et interdiction aux moins de 18 ans à l'unanimité, le 18 novembre 1959. Levée des coupures, le 18 janvier 1960. Seuil d'âge ramené à 13 ans, le 12 mai 1961.

montre comment des adolescents prêts à suivre la mauvaise pente découvrent, en constatant la veulerie, la lâcheté et la folie de vrais gangsters, que les idoles « Série noire » qu'ils admiraient et voulaient imiter n'existent pas. La confrontation des « repris de justice » avec les adolescents prédélinquants agit de façon homéopathique. À la fin du film, les adolescents choisissent la voie droite.

On n'a pas cependant voulu prêcher : c'est sans phrase et sans discours, sans verser dans le mélo et en mettant tout en œuvre pour garder une qualité cinématographique constante, que le film a été fait. Si, comme ses responsables l'espèrent, *Les Loups dans la bergerie* est une leçon pour la jeunesse, cette leçon comme toutes les leçons efficaces, doit être assimilée avec émotion et plaisir, car on y mêle étroitement les points d'édification et les éléments de distraction¹.

Ce courrier n'empêche pas Gérard Frêche de mettre aux voix l'interdiction totale. Il est battu lors du scrutin mais le seuil à 18 ans est, quant à lui, prononcé avec l'accord de la profession. L'avis nous permet d'entrevoir ce qui a posé problème aux censeurs, même professionnels :

Un gangster, blessé au cours de son évasion, se réfugie avec deux de ses gardes du corps dans un château isolé où se trouve un centre de mineurs placés là par décision de justice. Il y a des « durs » et d'autres qui profitent de la rééducation. Le film retrace les révoltes, les brimades, les violences du jeune caïd et comporte, en dehors de scènes très dures, des violences et le meurtre d'un enfant par un des gangsters fous, etc. qui font que la projection du film n'est pas souhaitable devant des mineurs de 18 ans.

La seule scène explicitement mise à l'index est celle de la mort du plus jeune des enfants, abattu par un gangster alors qu'il tentait de s'échapper de la bergerie. Les autres « scènes très dures » font l'objet de coupures. La première est une scène d'humiliation de Francis par Micou :

Le regard de Micou s'abaisse vers le sol, vers Francis agenouillé auquel il tend le savon.

– Micou : Alors, garçon de bain, ça vient ?

1. Gilbert de Goldschmidt, note de présentation, s.d.

Plan américain de Francis à genoux, les bras en l'air maintenus par Quentin et Georges dont nous ne voyons que les jambes. Francis avance à genoux vers l'appareil qui recule en travelling arrière et découvre les pieds et les jambes de Micou ainsi que sa main qui tient le savon. Aux pieds de Micou, une bassine pleine. Lorsque Francis est tout près de Micou, Quentin et Georges lui lâchent les bras. Les larmes aux yeux, il prend le savon, le mouille et commence à savonner les pieds de Micou.

Plan rapproché large de Micou assis et de La rose debout. Appareil en contre-plongée.

– Micou : La Rose, tu donneras un clop à la bonne femme qui est en train de me faire les pieds¹.

Ces paroles provoquent un sursaut de révolte de la part de Francis qui tente de frapper Micou et le paye d'une séance de « baignoire » dans un lavabo, qui, à cette date pouvait, en outre, apparaître comme une allusion à l'Algérie. La deuxième coupure porte sur une bagarre au couteau interrompue par l'éducateur. La troisième concerne les propos raciste d'un malfrat à l'encontre d'un adolescent :

– Charlot : Toi le Sénégalais, tu ferais mieux de la boucler !

– La Rose : D'abord, je suis martiniquais...

– Charlot : Vois pas la différence. Y en a une ? Tu as une fesse blanche et l'autre noire, ou quoi ?

Contrairement à ce que craignait le producteur, ce n'est pas tant les gangsters qui posent problème : ils sont dépeints sans complaisance, comme il se doit. Le hiatus réside plutôt dans cette « émotion » que Gilbert de Goldschmidt considère comme nécessaire tant au spectacle qu'à l'efficacité de la « leçon ». Selon les censeurs, elle ne peut justifier la mise en scène de violences ou d'humiliations.

Deux mois après la plénière, la commission et le ministre acceptent de lever ces coupures mais restent inflexibles quant à l'interdiction aux moins de 18 ans. Gilbert de Goldschmidt obtient satisfaction grâce à une

1. En l'absence de copie disponible : *Les Loups dans la bergerie*, collection des scénarios, BiFi, SCEN1573-B464, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 104.

intense campagne de presse, à la cote favorable de la Centrale catholique, à des lettres de soutien d'éducateurs et, surtout, à un recours auprès du Conseil d'État. Son film fait partie des quatre premières œuvres à bénéficier du seuil à 13 ans institué par la réforme de 1961. C'est d'ailleurs à cette date que le producteur fait son entrée dans la commission¹.

Deuxième exemple daté de 1960, l'interdiction aux moins de 18 ans de *La Source*² de Bergman est justifiée par deux scènes, qualifiées « d'une dureté extrême » dont celle de la vengeance du père de Karin à l'encontre des bergers qui ont violé et tué sa fille. Aux deux adultes, il donne la mort par le glaive, puis il se précipite sur l'enfant qui n'a été que spectateur du crime de ses frères, le soulève de terre et le projette contre un mur. Au plan suivant, on comprend que Töre mesure l'abomination qu'il vient de commettre. Il n'aura de cesse, désormais, d'implorer le pardon de Dieu. Pour la première fois, un meurtre d'enfant filmé sans ellipse est toléré par la censure au prix d'un seuil d'âge.

Seuil à 18 ans aussi pour *Les Bonnes Femmes*³, toujours en 1960. Dans ce film, Claude Chabrol, une fois n'est pas coutume, s'intéresse aux classes populaires c'est-à-dire, ici, à quatre vendeuses qui s'ennuient dans le magasin d'un vieux monsieur libidineux. Toutes cherchent l'évasion et le grand amour. Jane se laisse embarquer par deux imbéciles aux mains baladeuses. Ginette chante secrètement au music-hall. Rita s'applique à plaire à de futurs beaux-parents aussi fats que leur rejeton. Jacqueline attend l'homme de sa vie. Robert Touzery justifie le seuil d'âge par « la scène du début du film, le strip-tease dans la boîte de nuit, le comportement des deux hommes à l'égard de la jeune femme qu'ils ont ramenée chez eux, le comportement du commerçant à l'égard des vendeuses, l'atmosphère lourde de l'ensemble de la production et l'attente pénible de la scène d'étranglement [...] ».

Cette scène d'étranglement clôt une séquence de 5 minutes de façon si inattendue que l'on s'étonne que Robert Touzery évoque une « attente pénible ». Jacqueline a accepté l'invitation du mystérieux inconnu qui la suit depuis des jours. En sortant du restaurant, il l'emmène dans un bois,

1. Membre du collège professionnel de 1961 à 1968 puis en 1972.

2. *Jungfrukällan*, Bergman, Suède, 1959. Moins de 18 ans et coupures, le 21 juin 1960. Moins de 13 ans, le 21 octobre 1975.

3. Claude Chabrol, 1960. Moins de 18 ans, par 11 voix contre 9 et 1 abstention, le 13 avril 1960.

fait le joli cœur, la rassure lorsqu'elle s'inquiète de ce qu'ils s'écartent un peu du chemin. Après qu'elle lui eut sauté au cou, il l'invite à s'asseoir. Chabrol les filme depuis la cime des arbres mais cette plongée traduit un point de vue plus ironique que divin. La caméra panoramique pudiquement et l'on croit que ce mouvement correspond, comme toujours, à une ellipse à connotation sexuelle mais le réalisateur surprend son monde avec huit plans brefs. Dès le deuxième – un plan large, au ras du sol, sur le couple allongé – on perçoit un soubresaut de Jacqueline et l'on comprend que quelque chose ne va pas. Trois très gros plans sur le visage de la jeune femme alternent alors avec trois autres sur celui de son bourreau. Chabrol ne filme pas les mains serrant la gorge mais deux visages, l'un se crispant, l'autre expirant.

Les coupes proposées en 1969 ne permettent pas d'obtenir le visa tous publics escompté car « l'atmosphère reste morbide et pessimiste ». De fait, on cherche vainement dans le film un personnage au sujet duquel l'ironie grinçante du réalisateur laisserait un peu de place à la bienveillance ou à l'empathie. Le message de Claude Chabrol quant aux « bonnes femmes » devient limpide lors du final. Dans un dancing, une jeune femme – que nous ne connaissons pas – attend tristement qu'on l'invite à danser. Un homme – que l'on ne verra que de dos – s'approche. Elle danse, et déjà veut croire au grand amour. Son regard se perd dans les reflets des petits miroirs de la boule qui tourne au plafond. Chabrol nous donne à voir la prochaine victime du miroir aux alouettes et nous propose d'en sourire, ce à quoi les censeurs se sont refusés.

UN MOMENT : LA RÉFORME SÉGOGNE (1959-1961)

Dès le début de l'année 1959, le ministre de l'Information Roger Frey est régulièrement interpellé, à l'Assemblée, au sujet de la perversion de la jeunesse par le cinéma :

Je ne cacherai pas mon inquiétude devant la génération spontanée de films scabreux ou qui frôlent la pornographie, devant la surenchère d'érotisme et de violence à laquelle se livrent certains producteurs, sans l'excuse de la moindre considération artistique. L'effet de répétition qu'engendre cette accumulation risque

d'avoir des conséquences désastreuses dans deux domaines : dans le monde de l'adolescence et à l'étranger, où notre pays se verrait devenir le pourvoyeur attiré de films licencieux¹.

Et de menacer la profession, si la production n'était pas moralisée, d'une lourde sanction financière, le relèvement du seuil d'interdiction de 16 à 18 ans. Dans les mois qui suivent, les blousons-noirs naissent dans les colonnes de *France-Soir*² tandis que trois brûlots cinématographiques – *J'irai cracher sur vos tombes*, *Les Liaisons dangereuses* et *La Jument verte* – font scandale. Le ministre met donc sa menace à exécution³. Mais les courriers d'élus courroucés et de vertus outragées continuent de s'amonceler sur son bureau. Aussi, le 13 décembre, le gouvernement annonce la réforme du contrôle des films et crée une « commission d'enquête⁴ » dont on peut dire qu'elle n'est pas pléthorique puisqu'elle ne compte que deux membres, le futur président de la Commission de contrôle et son futur adjoint.

Henry de Ségogne est issu de la Cour des comptes. Cet alpiniste passionné connaît, à la veille de la guerre, une ascension politique spectaculaire que rien ne semble pouvoir arrêter mais le jeune maître des requêtes talentueux arrive trop tôt. En 1943, son nom figure dans le gouvernement de Pierre Laval. Son titre de commissaire général au Tourisme, quelque peu lunaire en ces temps d'Occupation, ne fait pas de lui un collaborateur et il est maintenu en fonction jusqu'en 1946⁵. Mais le faux pas explique que l'ancien jeune prodige se cantonne, après guerre, à siéger dans les conseils d'administration de grandes sociétés, à rédiger des

1. Roger Frey, réponse aux questions d'actualité à l'Assemblée nationale, 5 mai 1959, cité dans *Le Film français*, n° 799, 25 septembre 1959.

2. Ludivine Bantigny, art. cit.

3. Décret n° 59-1172, 10 octobre 1959. *JORF* du 14 octobre 1959.

4. Décret du 10 décembre 1959, *JORF*, 13 décembre 1959.

5. Voir sa notice biographique dans Roland Drago et al., *Dictionnaire biographique des membres du Conseil d'État, 1799-2002*, Paris, Fayard, 2004, 987, p. 600 et sa notice nécrologique par Pierre Dalloz, *Annales du Groupe de Haute Montagne*, Grenoble, 1979.

rapports ou à présider des commissions, en tant que conseiller d'État en retraite. Il a déjà dirigé la censure, brièvement, en 1953, et, en 1959, les gaullistes décident de lui confier la reprise en main du cinéma. Et c'est son adjoint, Robert Touzery, un énarque à la poigne de fer devenu chef de service au ministère de l'Information, qui parle le mieux de ce choix : « C'est moi qui ai élaboré la réforme et rédigé le décret. De Ségogne avait été choisi, même s'il n'était pas très intelligent, parce qu'il connaissait la Terre entière. Son carnet d'adresses était parfait pour le côté consultation¹. » Le travail d'enquête n'est donc que de pure forme. Le gouvernement est pressé d'aboutir afin de faire taire les critiques des parlementaires et des maires.

Pourtant, une fois le rapport remis², le processus s'enlise en raison des exigences des barons gaullistes. Tous, sauf André Malraux, veulent être représentés au sein de la commission. Tous ont des idées ou des exigences sur ce qu'il convient de faire. Pierre Messmer refuse d'abandonner son siège et de laisser à ses collègues le soin de veiller sur l'honneur des armées. Maurice Couve de Murville, aux Affaires étrangères, veut que le Quai soit souverain en matière d'interdiction à l'exportation. Edmond Michelet, à la Justice, souhaite que soit proscrite toute publicité pour les films interdits aux moins de 18 ans, y compris dans la presse. Mettant de l'eau dans son vin, il renonce à une telle mesure mais exige néanmoins que le contrôle du matériel publicitaire (affiches et photographies de plateau) soit étendu aux façades peintes qui décorent les cinémas. Il faut six mois au ministre de l'Information pour convaincre son collègue que les dimensions mêmes de ces façades rendent complexe leur acheminement jusqu'au CNC en vue d'examen par la censure... Une question autrement plus importante a retardé les réformateurs : celle de savoir qui, du ministre ou de la commission, aurait le dernier mot en cas de désaccord. Henry de

1. Robert Touzery, entretien cité.

2. Henry de Ségogne, rapport cité. C'est dans ce même carton d'archives (CAC, 19840297/5) que se trouvent les documents préparatoires à la réforme grâce auxquels ce paragraphe est rédigé.

Ségogne et Robert Touzery recommandent que la commission soit souveraine mais le Premier ministre Michel Debré souhaite donner au gouvernement le *final cut* censorial.

La réforme aboutit enfin en 1961 : un second palier d'âge, à 13 ans, est institué ; la précensure devient obligatoire ; le ministre peut être plus sévère que sa commission après lui avoir demandé un second examen du film litigieux ; le matériel publicitaire est soumis à censure. Surtout, la profession, qui détenait la moitié des sièges de la commission face aux censeurs ministériels, est mise en minorité par la création d'un troisième collège d'experts de l'enfance, choisis par le ministre¹.

Ces trois exemples datés de 1960 montrent donc que la censure proscribit les violences faites aux femmes et aux enfants mais aussi que des réalisateurs tentent, à cette date, de s'affranchir de cette règle ainsi que de celle de l'ellipse. S'il est difficile aux censeurs d'accepter que des enfants soient victimes de violences, il ne leur est pas plus aisé de voir ces mêmes enfants commettre des crimes ou des délits. *Plus de vacances pour le bon Dieu* et *Les Demi-sels*² sont, dans notre échantillon, les seuls exemples de restrictions justifiées par la représentation d'atteintes aux biens et, dans les deux cas, ces atteintes aux biens sont le fait de mineurs : menus larcins dans le premier cas, attaque d'un fourgon postal dans l'autre. Par contre, l'héroïne de *Pas de printemps pour Marnie*³ a tué le marin qui maltraitait sa mère. Hitchcock filme la scène en flash-back, en tant que réminiscence, mais l'antériorité diégétique n'enlève rien au fait qu'il s'agisse, du point de vue des censeurs, d'un meurtre commis par une enfant. Pour obtenir la levée du seuil à 13 ans, Universal propose donc d'« alléger la scène où Marnie enfant saisit le tisonnier pour frapper le marin » ainsi que « le passage où le marin a la tête ensanglantée⁴ ». Henry de Ségogne annote sobrement le courrier d'un « non » inflexible. L'appréciation des censeurs

1. Décrets n° 61-62 et 62-63 du 18 janvier 1961. JORF, 19 janvier 1961.

2. *Die Halbstarken*, Tressler, RFA, 1956. Moins de 16 ans et refus de doublage, le 5 décembre 1956, levé après coupures.

3. *Marnie*, Hitchcock, États-Unis, 1963. Moins de 13 ans, le 8 septembre 1964.

4. M. Delcourt (Universal), courrier au président, 11 septembre 1964.

dépend bien, en premier lieu, de l'identité des personnages qui subissent ou infligent des violences.

L'art et la manière

Le deuxième facteur qui détermine la sévérité ou la magnanimité des censeurs est le mode opératoire imaginé par les scénaristes. Illustrer cet état de fait revient à se livrer à un florilège qui, fait important, ne commence qu'au seuil de la période régaliennne avec *La Bonne Tisane*¹. C'est encore un tisonnier qui est en cause mais il est incandescent et le meurtre est filmé en gros plan. *Psychose*², « bien que traité avec réserve, comporte tout de même deux meurtres commis avec un couteau assez impressionnant ». Dans *Abd el Ghoul, le loup-garou*³, l'étudiant devenu loup-garou à la suite d'une expérience médicale hasardeuse « tue par morsure un jeune homme, une jeune femme, un chien et ses deux docteurs ». Dans *Le Temps des vautours*⁴, un homme est enterré vivant avec la tête apparente en présence d'un scorpion. Dans *La Guerre des anges*⁵, le représentant de l'Information propose de couper un meurtre par écrasement en moto. Dans *Le Courageux, le Traître, le Sans pitié*⁶, une tête tapée contre les murs au point que le sang gicle et un étranglement entre les jambes indisposent Marcelle Dietsch. *La Loi du talion*⁷ est renvoyé en plénière à cause de

1. Hervé Bromberger, 1956. Moins de 16 ans à l'unanimité et coupures par 13 voix contre 6, le 27 novembre 1957. Nouvelles coupures mais autorisation à l'exportation par 10 voix contre 9, le 11 décembre. Annulation de certaines coupures par le ministre, le 17 février 1958. Maintien du seuil à 16 ans malgré de nouvelles coupures, le 26 mai 1959.

2. *Psycho*, Hitchcock, États-Unis, 1960. Moins de 18 ans, le 3 août 1960.

3. *I Was a Teenage Werewolf*, Fowler, États-Unis, 1958. Moins de 18 ans, le 17 février 1961.

4. *10.000 dollari per un massacro*, Guerrieri, Italie, 1967. Moins de 13 ans, le 7 décembre 1967.

5. *Glory Stompers*, Lanza, États-Unis, 1968. Moins de 18 ans, le 12 décembre 1968.

6. *Il Coraggioso, lo spietato, il traditore*, Mulargia, Italie, 1967. Moins de 13 ans, le 3 décembre 1970.

7. *Darker Than Amber*, Clouse, États-Unis, 1970. Moins de 13 ans en procédure simplifiée, le 12 février 1971.

bagarres, d'hémoglobine surabondante et d'un meurtre à coups de poing et de pied.

L'année 1974 témoigne d'une montée en puissance de l'imagination des auteurs. La Warner voit les censeurs reconnaître la qualité de *Jo le fou*¹ tout en prononçant une interdiction totale en raison de sa fin immorale mais aussi d'« une exécution à coups de pelles et de pioches d'un homme que l'on ensevelit ensuite dans le ciment ». *Dynamite Jones*², « film policier récupérateur, niais et très bruyant³ », contient une scène de broyage de voiture avec passagers. *Chassé-croisé sur une lame de rasoir*⁴ comporte un « meurtre par égorgement au rasoir ». *France société anonyme*⁵ présente lui aussi un égorgement au rasoir et, cette fois, la plénière en ordonne la coupure. La scène, qui se déroule dans une voiture dont les deux occupants sont filmés de dos, comporte trois plans. Alain Corneau supprime le jaillissement du sang mais affirme ne pouvoir aller plus loin sans rendre le film incompréhensible. Il obtient gain de cause malgré Alfred Barbariche qui n'est pas satisfait : « on voit toujours le sang couler et le tueur qui essuie ses mains sur les vêtements de la victime ». Au sujet de *La Queue du scorpion*⁶, ce même censeur nous informe que « la sous-commission a fort peu goûté ce canular au sang, ce "scorpion" sans queue ni tête⁷ ». Cela tient à divers meurtres, à des égorgements mais surtout à une scène où un personnage se fait crever les yeux. C'est encore pour des yeux crevés, au couteau, que Geneviève Letondot demande un seuil à 13 ans pour *La Chair de l'orchidée*⁸. Dans *La Mort d'un bûcheron*⁹, Marcelle Dietsch relève deux scènes de dépeçage d'êtres humains. Pour *L'Abattoir humain*¹⁰,

1. *Crazy Joe*, Lizzani, Italie, 1974. Interdit par 10 voix contre 10 (voix prépondérante du président), le 30 mai 1974. Interdit aux moins de 18 ans par le ministre.

2. *Dynamite Jones*, Starrett, États-Unis, 1973. Moins de 13 ans, le 25 mars 1974.

3. Henri Dolbois, rapport de sous-commission, 25 mars 1974.

4. *Passo di danza su una lama di rasoio*, Pradeaux, Italie, 1972. Moins de 18 ans, le 6 juin 1974.

5. Alain Corneau, 1973. Moins de 18 ans et coupures par 10 voix contre 8 favorables à une interdiction totale, le 23 avril 1974.

6. *La Coda dello scorpione*, Martino, Italie, 1971. Moins de 13 ans, le 7 septembre 1972.

7. Alfred Barbariche, sous-commission, 11 juillet 1972.

8. Patrice Chéreau, 1974. Moins de 13 ans, le 16 janvier 1975.

9. Gilles Carle, Canada, 1972. Moins de 13 ans, le 26 juillet 1973.

10. *Three on a Meathook*, Girdler, États-Unis, 1971. Moins de 18 ans, le 11 mars 1975.

on déplore le « décollement d'une femme, le meurtre d'une autre à coups de pioche, le spectacle de trois corps de femmes ensanglantées, pendues à des crocs de boucher¹ ».

Tous les films que nous venons de citer sont donc censurés en raison des modes opératoires des meurtriers. De la mise en cause de la manière de tuer à celle de la manière de filmer les meurtres, il n'y a qu'un pas. En la matière, la norme d'acceptabilité peut être définie grâce à l'exemple de *L'Homme traqué*, daté de 1947. Le gérant de Codo-Cinéma proteste contre le seuil à 16 ans en arguant du fait que le meurtre contenu dans ce film est « un crime que l'on ne voit pas² ». L'ellipse est donc une figure imposée en vertu de laquelle le crime est reconnu comme un élément scénaristique nécessaire à la construction d'une intrigue.

Dans *Le Gang des tueurs*³, daté de 1948, Pinkie, un jeune dur, est à la tête d'une affaire de racket sur les champs de courses. Il assassine Fred, son rival, dans le train fantôme d'une fête foraine. Par une série de plans brefs, le réalisateur filme, d'une part, Pinkie, impassible mais tenant Fred terrorisé d'une main de fer, d'autre part, les spectres effrayant du tunnel, en travelling avant, grâce à une caméra embarquée sur le manège. La bande-son est constituée de rires sardoniques et de hurlements effrayants. Lorsque le train passe au-dessus du fleuve, on ne voit pas Pinkie pousser Fred dans le vide mais des mouvements de caméra convulsifs en plongée radicale nous permettent de vivre la chute de la victime. Les censeurs sont unanimes pour conditionner le visa tous publics à la coupure du meurtre « étant donné la manière grand-guignolesque dont il a été tourné ». Trop de temps accordé à un meurtre dont on ne voit pas le résultat – le cadavre – ou, au contraire, trop de temps accordé au cadavre lui-même dans *Poker d'as pour Django*⁴, western italien dans lequel « la caméra s'étend avec beaucoup de complaisance sur les hommes qui viennent d'être pendus⁵ ». Déjà en 1958, le représentant de la Défense exigeait la coupure de plans montrant un blessé et un mourant dans *L'Otage du gang*⁶.

1. Nadine Simon, sous-commission, 31 janvier 1975.

2. Codo Cinéma, courrier au président, 6 février 1947.

3. *Brighton Rock*, Boulting, Royaume-Uni, 1947. Moins de 16 ans, le 24 mai 1948, suite au refus du des Artistes associés de procéder à une coupure.

4. *Le due facce del dollare*, Montero, Italie, 1967. Moins de 13 ans, le 23 juillet 1968.

5. Nadine Simon, sous-commission, 30 octobre 1975.

6. *Hot Summer Night*, Friedkin, États-Unis, 1957. Moins de 16 ans « acquise avec l'abstention de la profession », le 5 février 1958.



Dans *La Femme infidèle*,
« précisions sur la technique
à appliquer pour faire
disparaître les traces d'un
crime ».

De l'accusation de complaisance vis-à-vis du spectacle de la mort, on peut glisser vers celle qui consiste à reprocher à un cinéaste sa complaisance par rapport à l'action de tuer. Dans *La Femme infidèle*¹ de Chabrol, c'est l'exemplarité qui est en cause. Le film se voit reprocher, entre autres, de dépeindre « le milieu familial sous un jour peu édifiant ». De fait les sentiments amoureux d'Hélène (Stéphane Audran) et Charles (Michel Bouquet) ont été engloutis par la pesanteur de leur quotidien bourgeois. Mais le message que délivre Chabrol est plein d'espoir : à la dernière image, lorsque la police emmène Charles qui a tué l'amant de sa femme, on comprend que l'amour a repris le dessus grâce à ce meurtre. L'interdiction aux moins de 18 ans proposée par Henry de Ségogne ne recueille que six voix – alors que huit censeurs ministériels sont présents – mais le seuil à 13 ans fait l'unanimité « en raison d'une scène de meurtre suivie de précisions sur la technique à appliquer pour faire disparaître les traces d'un crime et se débarrasser du cadavre ». La suppression de ces traces se limite à des coups de serpillière mais c'est la durée de la scène qui donne l'impression de mode d'emploi. Dès qu'un réalisateur souligne, il est suspect de complaisance. La séquence au cours de laquelle Charles fait disparaître le cadavre de l'amant est une citation de *Psychose*. Il immerge le corps dans un étang comme Anthony Perkins l'avait fait avec la voiture contenant celui de Marion. Comme dans le film d'Hitchcock, la voiture s'immobilise un temps entre deux eaux avant d'être engloutie et le spectateur ne peut que partager l'angoisse de l'assassin. Cette possible identification n'a peut-être pas compté pour rien dans l'appréciation des censeurs.

1. Claude Chabrol, 1968. Moins de 18 ans par 13 voix contre 6, le 5 décembre 1968.

Des images de meurtres filmées autrement peuvent conduire la commission à des jugements plus magnanimes. Pour *La Fureur d'un flic*¹, Alfred Barbariche s'oppose au seuil à 18 ans car si l'on voit des cadavres, ils sont « à peine sanglants », de même que la scène de viol est « à peine circonstanciée² ». La durée et la valeur des plans ne suffisent pas à expliquer la perception des censeurs. Les intentions, réelles ou supposées, d'un réalisateur, ainsi que sa légitimité, font beaucoup. Dans *Cris et chuchotements*³, Ingmar Bergman filme la souffrance, physique et morale, plus que la mort. Dans ce tableau d'un gynécée composé de trois sœurs et de leur servante, la violence culmine dans une scène d'automutilation génitale que Karin s'inflige pour échapper au devoir conjugal. Le choix du seuil d'âge divise les censeurs. Alfred Barbariche souhaite en rester à une interdiction aux moins de 13 ans : « Sombre drame mais à mon avis supportable, à part pour de très jeunes enfants, grâce à de nombreuses ellipses et à l'art incomparable d'un cinéaste dont l'intention était moins de nous conter une histoire que d'évoquer de curieux états d'âme⁴. » La plénitude aussi rend hommage à la qualité du film, « expression très achevée de la manière d'Ingmar Bergman » et le refus, à une voix, du seuil à 18 ans est compensé par la préconisation d'un avertissement mettant en garde « les sensibilités fragiles ».

L'histoire de l'expertise censoriale en matière de représentation de la violence peut aussi être envisagée sous l'angle de l'histoire de deux genres cinématographiques qui ont donné du fil à retordre aux censeurs tant ils regorgent de bagarres et de meurtres.

Le western

Défini par la localisation de l'action à l'ouest du Mississippi entre 1840 et 1890⁵, le western a connu une profonde évolution dont notre échantillon lui-même permet de rendre compte. Présenté à la commission

1. *La mano spietata della legge*, Gariazzo, Italie, 1973. Moins de 18 ans, le 19 novembre 1975.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 12 novembre 1975.

3. *Viskningar och rop*, Bergman, Suède, 1971. Moins de 13 ans par 9 voix contre 8 favorables au seuil à 18 ans, le 24 avril 1973.

4. Alfred Barbariche, sous-commission, 13 mars 1973.

5. Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 226.

en 1950, soit près de dix ans après sa réalisation, *Griffes d'acier*¹ appartient à l'âge classique du western. L'abominable Griffes d'acier cherche à s'emparer d'un trésor caché par un vieil avaré fraîchement décédé. Les héritiers étant tout aussi avides de débusquer le magot, le film apparaît à la commission comme « une succession ininterrompue de bagarres ». Il est donc interdit aux mineurs et relégué aux colonies.

Les années 1950 correspondent à l'âge d'or du genre et Anthony Mann en est l'un des maîtres. *Le Petit Arpent du bon Dieu*² se voit appliquer un seuil à 16 ans « en raison de l'atmosphère de sensualité et de violence ». Une justification aussi lapidaire nous oblige à chercher dans le film à quoi tient cette atmosphère. Le vieux Ty-Ty passe le plus clair de son temps à creuser, avec ses fils, des trous autour de sa maison à la recherche d'un hypothétique trésor que son grand-père aurait enterré. La sensualité est celle de sa cadette déleurée mais surtout de Griselda, pour laquelle les fils se battent à coups de poing ou de pelles. L'autre violence contenue dans le film est sociale. L'usine de coton a fermé ses portes et c'est en remettant les machines en marche nuitamment, pour sauver ses camarades du chômage, que l'un des fils est abattu par le vigile. Cette mort ouvre les yeux de Ty-Ty : plutôt que de chercher un trésor qui n'existe pas, il va désormais se consacrer à l'harmonie de sa famille.

Au milieu des années 1960, le renouveau du genre vient d'Italie. Sergio Leone signe *Pour une poignée de dollars*³ en 1964, année qui voit Raoul Walsh et John Ford tourner leurs derniers westerns. Alors que peu de leurs westerns classiques sont interdits aux mineurs par la censure française, les westerns spaghetti sont, quant à eux, systématiquement frappés de seuils d'âge, voire d'allègements. *Pour une poignée de dollars* arrive en France en 1966, ce qui confirme le caractère de césure de ce millésime. « L'Homme sans nom » incarné par Clint Eastwood sème la zizanie entre deux clans qui mettent une région en coupe réglée. Un seuil à 13 ans est justifié par les « multiples scènes de violence et de tortures ». Le distributeur proteste, fait part des protestations du public, évoque la cote

1. *The Iron Claw*, Horne, États-Unis, 1941. Moins de 16 ans et interdiction en métropole, le 15 mars 1950.

2. *God's Little Acre*, Man, États-Unis, 1958. Moins de 16 ans par 10 voix contre 6, le 2 juillet 1958.

3. *Per un pugno di dollari*, Leone, Italie, 1964. Moins de 13 ans par 14 voix contre 7, le 8 février 1966. Autorisation de doublage après coupures, le 29 mars 1966. Tous publics après de nouvelles coupures, le 10 février 1972.

favorable de la Centrale catholique, en vain. Il doit couper 44 secondes de film pour obtenir le visa de la version doublée. Six ans plus tard, il revient à la charge avec 1 min 34 s de coupes supplémentaires mais les censeurs estiment qu'il reste encore des scènes très dures « en particulier la torture de Joe et l'attaque d'un ranch par le camp adverse qui s'accompagne de dynamitage, d'incendie et de mitraillage de gens non armés¹ ». La « torture » est en fait une longue correction à coups de poing et de pied subie par le héros. Pierre Soudet octroie finalement le visa tous publics au nom de « l'évolution de la jurisprudence² ».

Toujours en 1966, *Et pour quelques dollars de plus*³ est envoyé en plénière pour « apologie de la violence et usage abusif des armes à feu⁴ ». Il écope d'un seuil à 18 ans. De février à septembre, de l'examen du premier volet à celui du deuxième, le seuil d'âge s'est élevé et le ton s'est durci. Trois coupures sont ordonnées. La première est « la scène de la mère et de l'enfant » où El Indio fait exécuter la femme et le très jeune enfant de celui qui l'avait dénoncé. L'exécution a lieu hors champ mais l'on entend les cris des victimes. La deuxième coupe concerne « la scène du trou dans la tête ». Le colonel Mortimer incarné par Lee Van Cleef et un malfrat se font face dans une rue. Le colonel laisse le bandit vider son arme sur lui en pure perte, car les méchants perdent leur sang-froid et visent mal, puis, avec un flegme qui confine à la nonchalance, le chasseur de primes dégaine, vise et tue le voyou d'une seule balle, tirée à une centaine de mètres, car les gentils sont maîtres d'eux-mêmes et visent bien. Le dernier plan de cette chorégraphie est une contre-plongée sur le malfrat étendu avec un trou rouge au milieu du front. Les 2 secondes de coupe correspondent certainement au dernier plan. La commission demande enfin un « allègement très notable de la scène de pugilat entre les deux chasseurs de primes et les bandits ». Le passage à tabac des deux héros démasqués après avoir infiltré la bande est la copie conforme de celui qui avait heurté les censeurs dans le premier volet. La scène dure 1 min 24 s, ce qui est fort long pour le spectateur s'il s'identifie aux héros, mais elle est amputée de 50 secondes. Les coups sont appuyés et bien plus crédibles que dans les westerns classiques.

1. Sous-commission, 7 janvier 1972.

2. Pierre Soudet, note du 10 février 1972.

3. *Per qualche dollaro in più*, Leone, Italie. Moins de 18 ans et coupures le 7 septembre 1966. Tous publics après de nouvelles coupures, le 24 février 1972.

4. Procès-verbal de sous-commission, 17 août 1966.

La souffrance se lit sur les visages. La séquence est montée en champ-contrechamp : les plans d'ensemble en plongée alternent avec les gros plans d'El Indio et de ses hommes hilares. Leurs rires vont croissants pour devenir hystériques, ce qui ajoute à la tension ressentie par le spectateur.

En décembre 1971, le distributeur demande le réexamen de cette bande au nom de l'évolution des mœurs, de la notoriété du réalisateur et d'une poignée de coupures de plus. La jurisprudence du fait nouveau nécessaire au réexamen l'amène à pratiquer de nouvelles coupures, toutes ciblées sur l'une des premières séquences du film, celle de l'évasion d'El Indio au cours de laquelle plusieurs gardes sont tués. Quatre coupures allègent ces scènes des instants les plus sanglants. L'exécution d'un autre garde au poignard, filmée en plan large, est maintenue, de même que l'assassinat du compagnon de cellule d'El Indio qui a commis l'imprudence de lui révéler les secrets de fabrication du coffre de la banque d'El Paso. Tous ces meurtres, supprimés ou maintenus, ont pour caractéristique d'être filmés sans recours au hors-champ. On les voit réellement et l'on entend le râle du mourant. Seul le sang en est absent. Le distributeur obtient le visa tous publics sans passer par la case interdiction aux moins de 13 ans, ce qui est rare. Mansuétude que la plénière, par la voix de Pierre Soudet, justifie par le « caractère très folklorique de ce western très classique, d'un certain côté tonique et moralisateur ».

Le troisième opus de la trilogie, *Le Bon, la Brute et le Truand*¹, se résume à « 4 500 mètres de violence souvent sadique et réaliste² » selon une sous-commissaire. Le distributeur opère plus d'une minute de coupures : « Sentenza tue l'enfant (12 mètres), Jo achève un homme à genoux (11 mètres), Tuco lève la tête, s'enfonce les doigts dans la bouche et les ressort pleins de sang (7 mètres), Wallace enfonce les doigts dans les yeux d'un homme (3 mètres) ». Cela n'empêche. Robert Touzery ne démord pas du seuil à 18 ans et veut contraindre le distributeur à l'accepter sans passer par la plénière. Il laisse des instructions ainsi que l'argumentaire adéquat au secrétariat :

1. *Il buono, il brutto, il cattivo*, Leone, Italie, 1966. Moins de 18 ans malgré des coupures, procédure simplifiée refusée puis acceptée le 5 mars 1968. Coupes réintégrées le 22 avril. Interdit aux moins de 13 ans après de nouvelles coupures le 29 février 1972.

2. Procès-verbal de sous-commission, 12 décembre 1967.

Négocier avec le distributeur une interdiction aux mineurs de 18 ans, qui fera l'objet d'une procédure simplifiée :

- Votre film sera sûrement interdit aux moins de 18 ans, compte-tenu de l'avis de la sous-commission...
- Vous avez donc intérêt à accepter tout de suite une telle mesure...
- Si vous ne l'acceptez pas, votre film devra passer en plénière... à une date indéterminée et lointaine¹.

Sergio Leone ordonne alors aux Artistes associés de réintégrer les passages supprimés qui n'ont pas permis d'éviter le seuil le plus élevé. En 1972, trois coupes permettent enfin d'abaisser le seuil : le passage à tabac du héros, la mort de Carl Garson, le règlement de comptes dans le camp nordiste.

Le fait que les westerns spaghetti aient eu plus de difficulté avec la censure que les westerns hollywoodiens tient à trois spécificités liées au cadrage, au montage et au scénario :

– La violence n'est pas escamotée. Leone rompt avec le traditionnel recours à l'ellipse et les meurtres n'ont plus lieu hors champ. Ils peuvent même être soulignés par des gros plans. Sur ce point, les attendus des sous-commissaires qui visionnent *Le Jour de la haine*², autre western italien, sont révélateurs. Un premier censeur, dont le jugement semble avoir évolué au cours de la discussion, écrit : « C'est un western italien ~~avec son cortège habituel d'horreurs et de violences sadiques~~ classique souligné par des gros plans particulièrement réalistes (en couleurs, naturellement). ~~Le degré d'horreur augmente tout au long du film~~³. » Son collègue a lui aussi tendance à raturer, ce qui indique que les censeurs sont en présence d'une forme assez déstabilisante. Il évoque des « ~~tortures~~ » qu'il requalifie de « sévices » et précise ensuite que « la photographie est précise et cruelle » en raison de l'utilisation systématique du gros plan : « on ne voit pas les coups, on en voit les résultats sur les visages tuméfiés, sanglants⁴ ». Les réalisateurs peuvent hésiter entre l'absence d'ellipse et le gros plan mais,

1. Robert Touzery, note à M. Ravier, s.d.

2. *Per 100, 000 dollari ti ammazzo*, Fago, Italie, 1967. Moins de 13 ans, le 17 octobre 1968.

3. Procès-verbal de sous-commission, 17 septembre 1968.

4. *Ibid.*



Le long duel opposant El Indio (Gian Maria Volontè) et Mortimer (Lee Van Cleef) dans *Et pour quelques dollars de plus*.

d'une manière ou d'une autre, ils se veulent plus réalistes dans la représentation de la violence.

— La violence est encore soulignée par l'étirement des séquences qui engendre une tension chez le spectateur, et le censeur. Grâce à l'apport décisif d'Ennio Morricone, cet étirement fait des films de Leone de véritables ballets. L'étirement est obtenu par un surdécoupage des séquences : les personnages s'observent interminablement avant de dégainer. Dans *Et pour quelques dollars de plus*, le duel final opposant Mortimer et El Indio dure 4 min 44 s et comporte 76 plans dont une majorité de gros plans. Ce soulignement par dilatation du temps diégétique a d'autant plus indisposé les censeurs qu'il est redoublé d'un effet d'accumulation. Le nombre d'hommes que l'on voit mourir à l'écran pendant ces nouveaux westerns est sans commune mesure avec le nombre de morts, réellement filmés, d'un western classique. Même lorsque celui-ci comporte une hécatombe — d'Indiens, par exemple — elle est localisée sur une séquence (souvent finale) alors que dans les westerns italiens, la violence est omniprésente du début à la fin. Pour *Navajo Joe*¹, les censeurs contraignent les



Une scène de torture allégée dans *Navajo Joe*.

1. *Navajo Joe*, Corbucci, Italie, 1966. Moins de 13 ans et coupures, le 11 avril 1967.

Artistes associés à la coupure de nombreuses scènes de « torture » et sept meurtres à coups de pierre, de hache, de fouet ou de pistolet, pour une longueur totale « appréciable¹ », selon Robert Touzery, de 5 minutes de film. Les coups de ciseaux sont encore visibles et audibles aujourd'hui sur la version DVD².

– Enfin, le western italien tend à estomper la frontière traditionnelle entre le bien et le mal. Dans la trilogie du dollar, « L'homme sans nom » tient davantage de l'antihéros que du justicier. S'il permet à une innocente de retrouver son mari et son fils dans le premier film, il incarne ensuite un bandit qui joue le double jeu entre deux bandes rivales afin de les rançonner. Dans le troisième film, en chasseur de primes cupide, il délivre systématiquement le bandit qu'il a livré, juste avant son exécution, afin de pouvoir le livrer à nouveau. À l'inverse, El Indio, le méchant archétypal du deuxième opus, est constamment en train de tripoter avec mélancolie une montre à gousset qui fait aussi office de boîte à musique. Elle lui sert à régler la mise en scène des duels qu'il provoque (voir photographie) mais l'on apprend finalement que cette montre appartenait à une jeune femme qui s'est donné la mort pendant qu'il la violait, preuve que ce suicide ne l'a pas laissé totalement indemne et qu'il porte en lui une part d'humanité. Les censeurs ne pouvaient être que désarçonnés par de telles nuances.

Les films d'arts martiaux

L'autre genre cinématographique à fournir le gros des œuvres ayant fait l'objet de restrictions pour « violence » est celui des films que l'on a parfois appelés des « western soja », mais que les censeurs désignent sous le terme générique de « films de karaté ». Pourtant, il peut s'agir de films de boxe chinoise (*kung-fu*), de films chevaleresques mêlant combats au sabre et à mains nues (*wu-xia-pian*), ou d'une autre des quelque trois cents disciplines que comptent les arts martiaux (*wu-shu*). Ancrés dans les traditions populaires asiatiques, puisant dans la littérature, la peinture, le théâtre et l'opéra, les films d'arts martiaux apparaissent en Asie dès les années 1920. Très majoritairement produits à Hong Kong, ces films ont été combat-

1. Robert Touzery, annotation sur le courrier de R. Cartier du 16 mai 1967.

2. Sergio Corbucci, *Navajo Joe*, Wild Side, collection « L'âge d'or du cinéma européen », 2009.

tus tant par le Kuomintang – pour des raisons idéologiques mais aussi linguistiques – que par le Parti communiste chinois. En conséquence, l'épanouissement du genre n'a été possible qu'après le passage de Hong Kong sous contrôle britannique¹. Au début des années 1960, la firme Shaw Brothers, prédominante à Hong Kong, produit, entre autres, des *wu-xia-pian* en mandarin destinés à la diaspora chinoise. Mais, en 1963, les autorités britanniques décident de rendre le sous-titrage en anglais obligatoire afin d'en contrôler le contenu. Cette décision d'ordre censorial permet l'exportation massive des films hongkongais non plus seulement vers les *chinatowns* d'Occident mais vers le marché occidental lui-même. En outre, la firme décide de produire des *wu-xia-pian* plus violents et plus acrobatiques que par le passé et de les déféminiser en recentrant les scénarii sur les rôles de justiciers redresseurs de torts. Parfois, les films renouent avec un autre sous-genre déjà ancien, celui des films patriotiques dépeignant des combats héroïques contre l'envahisseur japonais.

Ces films hongkongais, vite suivis par des produits taiwanais et japonais du même type, arrivent sur le marché français en 1973, comme les premiers films érotiques corsés. D'ailleurs, les distributeurs usent avec les uns et les autres des mêmes pratiques : inventions de titres français fantaisistes et charcutage des bandes pouvant aller jusqu'à la création de nouveaux films à partir des bouts de pellicules déjà exploitées. La censure, quant à elle, a vite défini une jurisprudence assez nette au sujet de ces films : ils sont systématiquement interdits aux moins de 13 ou 18 ans, en procédure simplifiée, sans coupures ni avertissements. Cette jurisprudence rend les censeurs des sous-commissions peu prolixes, à l'exception d'Alfred Barbariche qui est *toujours* prolix et semble se délecter d'avoir à décrire par le menu les atrocités qu'il a visionnées, comme ici à propos de *Il faut battre le chinois quand il est chaud*², production de la Shaw Brothers qui doit la subtilité de son titre français aux Films Villemetz :

L'intelligence est sous le boisseau, la violence prime qui résout tous les problèmes, ceux des méchants comme ceux des bons. C'est l'apologie

1. La transcription en alphabet romain des titres originaux étant variable selon les recensions, nous indiquons le titre anglais comme titre original pour l'ensemble des films d'origine chinoise dont il va être question ici.

2. *The Angry Guest*, Cheh, Hong Kong, 1972. Interdit aux moins de 18 ans, le 20 juillet 1973.

de la force brutale dans un bain de sang, le percement des bedaines, la mutilation des corps, l'écrasement des membres et des visages plus ou moins patibulaires, les couteaux qui tailladent, les massues qui fracassent. Les blessures sont effroyables, complaisamment montrées en gros plans répugnants, cependant que des bouches, largement ouvertes, vomissent l'hémoglobine avec ostentation.

Tenter de déterminer ce qui peut amener les censeurs à préférer un seuil d'âge plutôt que l'autre est assez hasardeux. Les deux Bruce Lee réalisés par Lo Wei sont présentés à la commission en 1973. *Big Boss*¹, jugé « mortellement ennuyeux » par Henri Dolbois, est interdit aux moins de 18 ans alors que *La Fureur de vaincre*² ne l'est qu'aux moins de 13 ans. Dans les deux cas, un simple coup de fil a permis d'obtenir l'accord du distributeur. En 1979, René Château retranche de *Big Boss* quelques bribes de massacres à la hache, au couteau et à la scie circulaire et, si la commission plénière maintient le seuil à 18 ans, ce n'est certainement pas en raison de « la scène où une femme se dévoile les seins » dont René Château écrit aux censeurs qu'il « aimerait bien [la] garder » mais parce que « ce film est le plus brutal et le plus sanglant de l'œuvre de Bruce Lee ». Dix ans plus tard, celle-ci octroie un visa tous publics au film devenu classique. *Big Boss* est d'ailleurs le seul des films d'arts martiaux de l'échantillon pour lequel un distributeur effectue une démarche – d'ailleurs tardive – visant à l'atténuation d'une restriction. Pour tous les autres films du genre, on ne trouve pas la moindre procédure d'appel, aucune proposition de coupure, pas davantage de protestation, pas même un refus de procédure simplifiée.

Le choix du seuil d'âge peut être déterminé par la présence de scènes de violence sexuelle. *Le Vengeur du karaté*³ est interdit aux moins de 18 ans en raison d'un viol qui aggrave son « climat d'extrême violence » tandis que *L'Exterminateur chinois*⁴ qui ne contient que « quelques touches d'érotisme plus ou moins violent » bénéficie d'un seuil à 13 ans.

1. *The Big Boss*, Wei, Hong Kong, 1971. Moins de 18 ans, le 13 mars 1973.

2. *Fist of Fury*, Wei, Hong Kong, 1972. Moins de 13 ans, le 19 juin 1973.

3. *Boxer's Last Stand*, Lin, Taïwan, 1974. Moins de 18 ans, le 1^{er} avril 1975.

4. *Yi shen shi dan*, Yang Su Cheng Chang-Yu, Taïwan, 1972. Moins de 13 ans, le 10 octobre 1973.

Étrange mécanique

Tous les films évoqués ici dépeignent la violence mais le seul film de notre échantillon à avoir la violence pour sujet est *Orange mécanique*¹ de Stanley Kubrick. Le film arrive aux censeurs accompagné d'une présentation qui le relie à la problématique du péril jeune que nous pensions en sommeil depuis que les blousons-noirs étaient passés de mode : « Une satire futuriste des années 1984, quand la loi et l'ordre n'existent plus et que les villes sont envahies la nuit par des bandes de jeunes. Le gouvernement a demandé à ses savants de mettre au point une technique de lavage de cerveau afin de soigner et guérir de la violence et de la criminalité. Le personnage principal est celui d'un jeune dur qui ne s'intéresse qu'à la violence dans sa forme la plus dure, au viol et à... Beethoven ! » La sous-commission unanime propose un seuil à 18 ans dont Pierre Raymond s'explique :

Ce film est-il la satire de certaines tendances actuelles de la société ? Est-il le tableau, assez sombre, du « conditionnement » de l'homme moderne soit par la société dans laquelle il vit, soit par la science ? Sans doute les deux. Mais quel que soit l'art incontestable avec lequel sont tournées les scènes les plus délicates, il règne dans la première partie du film un climat de violence et d'érotisme souvent pénible comme est pénible aussi la deuxième partie avec le traitement de choc subi par le garçon et le spectacle de la destruction de sa personnalité².

En plénière, le seuil le plus élevé est attribué au film avec l'accord de certains des sept professionnels présents. C'est Robert Touzery qui assure la rédaction de l'avis :

Ce film décrivant une société futuriste où le sexe et la violence ont remplacé « la loi et l'ordre » montre d'une façon et dans un style inhabituels, comment cette même société a mis au point une technique de lavage de cerveau et d'anéantissement de l'individu, équivalent elle-même à une nouvelle violence. Telle est du moins une interpré-

1. *A Clockwork Orange*, Kubrick, Royaume-Uni, 1971. Moins de 18 ans par 14 voix contre 4 favorables à un seuil à 13 ans, le 14 mars 1972.

2. Pierre Raymond, sous-commission, 8 mars 1972.

tation que l'on peut donner du film. Cette œuvre très originale peut être considérée comme traumatisante pour un public de jeunes et contient, de toute façon, suffisamment de scènes de violence physique, d'agression et de sexualité pour motiver une interdiction aux moins de 18 ans.



La femme violée vue par son mari à terre, un plan subjectif dans *Orange mécanique*.

On le voit, les deux avis s'interrogent sur la signification du film, le point de vue de l'auteur qui peut faire question. Si *Orange mécanique* ne comporte aucune apologie de l'ultra-violence à laquelle s'adonne Alex, c'est ce personnage qui prend en charge la narra-

tion en voix off et quelques plans subjectifs matérialisent son point de vue. D'autres focalisations internes correspondent à celui des victimes, comme ce plan sur Alex agenouillé vu par l'écrivain roué de coups avant le viol de son épouse. L'ambiguïté du propos a donc été soigneusement construite par l'auteur mais elle n'a pas été sans conséquences. Après la sortie du film au Royaume-Uni, quelques jeunes gens ayant commis des agressions violentes se sont dits influencés par l'œuvre de Kubrick, ce qui a suffi à remplir sa boîte aux lettres de protestations mais aussi de menaces de mort. Aussi, le réalisateur a-t-il convaincu la Warner de retirer le film de l'affiche.

Dans la seconde partie du film, celle du lavage de cerveau, l'auteur décrit les autorités gouvernementales, médicales et carcérales comme autant de tentacules d'une hydre totalitaire mais il discrédite aussi les personnages qui incarnent l'opposition au projet Ludovico : pour déstabiliser le gouvernement, l'écrivain et ses amis libéraux sont prêts à acculer Alex au suicide en lui administrant une overdose de Beethoven qu'il ne supporte plus. Seul l'aumônier de la prison semble chargé par l'auteur de nous indiquer la voie : « Le bien vient du dedans. Il est le résultat d'un choix. L'homme qui ne peut faire ce choix n'est plus un homme. » Et le ministre de lui rétorquer, quelques séquences plus loin : « Mon père, ce

sont là des subtilités. Nous ne nous soucions pas d'éthique ou de philosophie. Nous nous soucions d'abord d'enrayer les crimes et de soulager l'atroce encombrement de nos prisons. » Il est notable que les censeurs ne tirent pas argument de l'ambiguïté du film comme ils en ont l'habitude. Ici, la difficulté à pénétrer les intentions de l'auteur ne sert pas à justifier des restrictions en sus du seuil d'âge mais, au contraire, à renforcer la légitimité de l'auteur. La qualité est évoquée tant en sous-commission – « art incontestable » – qu'en plénière – « œuvre très originale » – et elle ne semble pas discutable. En matière d'interprétation, Robert Touzery finit d'ailleurs par jeter l'éponge pour s'en remettre au contenu, une valeur sûre, qui permet de justifier le seuil d'âge.

Les « scènes de violence physique, d'agression et de sexualité » évoquées par Robert Touzery sont aisément repérables dans le film. Les quatre premières s'enchaînent après le générique pour camper la situation initiale :

– Sous un pont, Alex et ses droogies s'en prennent à un vieux clochard ivre qu'ils rouent de coups de pied, de canne et de chaîne. La scène est brève. La bande-son n'est constituée que du bruit des coups et des plaintes du vieil homme.

– Dans un casino désaffecté, les mêmes surprennent une bande rivale lorsqu'elle s'apprête à violer une jeune femme qui se débat pendant que les mauvais garçons finissent de lui arracher ses vêtements. Une bagarre s'ensuit, très esthétisée, avec des corps qui voltigent et la musique extra diégétique de Beethoven.

– Sur une route de campagne, en pleine nuit, Alex roule à une vitesse vertigineuse sans chercher à éviter les voitures qui se présentent en face de lui, ce qui provoque nombre de sorties de route.

– Dans la maison isolée d'un écrivain, Alex viole la maîtresse de maison après avoir donné force coups de pied dans le ventre du mari en chantant *Singin' in the Rain*. Le viol lui-même n'est qu'amorcé mais la nudité de l'actrice est offerte à la vue du spectateur – comme dans la scène du casino – dans le but, sans doute, de le confronter à l'ambiguïté de son regard pendant la représentation d'un acte inhumain.

Outre le changement de nature de la bande-son, ces quatre séquences comportent un double crescendo. D'une part, la durée des scènes de violence augmente régulièrement, de 9 secondes pour le clochard à 2 minutes et demie chez l'écrivain. D'autre part, la caméra se rapproche, discrètement mais sûrement, de la violence et de la souffrance, du plan



Le programme Ludovico appliqué à Alex (Malcolm MacDowell) dans *Orange mécanique*.

d'ensemble de la séquence du clochard jusqu'aux nombreux gros plans de celle de l'écrivain.

Passé le triple événement perturbateur du film – révolte vite matée des droogies contre leur chef, résistance d'une vieille femme lors de son agression, arrestation

d'Alex en raison des deux premiers événements – nous entrons dans la seconde partie du film consacrée au traitement d'Alex. Il s'agit de lui faire ingurgiter de force des images de violence associées à des drogues qui le rendent malade, en pariant sur l'effet pavlovien. Une fois traité, Alex est incapable de se défendre et toutes les scènes de la première partie trouvent leur pendant : Alex est tabassé par les policiers, par le vieux clochard, par ses anciens droogies embauchés dans la police et le vieil écrivain l'amène à se défenestrer. Le réalisateur universalise donc le cas d'Alex qui ne serait qu'un cas extrême mais révélateur d'une société malade de violence. On sait à quel point les censeurs rejettent ce type d'extrapolations mais la mise en cause du conditionnement à la violence par le cinéma ne pouvait, par ailleurs, que les interpeller.

L'avis rédigé par Robert Touzery fait référence à des scènes « de sexualité ». En plus des viols, le censeur vise une scène de la première partie consacrée à la vie normale que mène Alex le jour, après ses méfaits nocturnes. Dans une galerie marchande, il accoste deux filles qui sucent des glaces de formes évocatrices. Trois phrases sont échangées et l'on convient d'une « partie de ça-va-ça-vient ». Pour reprendre les mots de Robert Touzery, cette scène est filmée « dans un style inhabituel » : plan fixe sur la chambre d'Alex avec au premier plan le lit et en arrière-plan la fenêtre qui, bien qu'occultée par un store à l'effigie de « Ludwig van », crée un léger contre-jour. Alex et les filles entrent, se déshabillent, s'accouplent, se rhabillent, s'accouplent à nouveau. La scène n'aurait aucun sens si l'auteur n'avait accéléré le défilement des images et de la bande-son – Beethoven, bien sûr – de manière à dépouiller l'ensemble de toute charge érotique.

La séquence confine au burlesque mais dépeint les relations bâclées et déshumanisées de ce futur proche.

À dire vrai, cette scène est emblématique du reste du film en ce sens que chaque plan échappe à l'accusation de complaisance parce qu'il s'adosse à un propos. Propos d'ailleurs peu original dans le contexte de ce premier versant des années 1970 qui porte aux nues la dénonciation de l'État oppresseur (Orwell) et celle de la psychiatrie répressive (Foucault). Seule cette absence de gratuité, même dans l'exhibition de ce qu'abhorre la censure, peut expliquer la relative mansuétude dont font preuve les censeurs à l'égard d'*Orange mécanique*. Mansuétude n'est pas complaisance, comme en atteste le seuil d'âge qui place la censure française dans une sorte de moyenne mondiale allant de l'interdiction totale irlandaise à l'autorisation aux plus de 15 ans suédoise en passant par le charcutage états-unien. Mais ce film contient à peu près tout ce qui, normalement, en France, engendre des coupures : le sang coule à flots, la souffrance physique et morale est filmée sans ellipse et les nudités intégrales masculines et féminines sont légion. Le second élément d'explication de cette relative bienveillance est à chercher du côté du succès et de la légitimité. *Orange mécanique* arrive en France, par la rue de Lubeck, deux mois après sa sortie britannique et le succès est déjà établi. Les censeurs peuvent difficilement fermer la porte aux 7,6 millions de spectateurs désireux de découvrir l'œuvre. En 1984, la commission a confirmé le choix du seuil d'âge le plus élevé (16 ans, à cette date) parce que « le temps n'a altéré ni la violence ni la beauté de ce film » tout en prolongeant les interrogations des censeurs de 1972 quant au positionnement du cinéaste. En 1991, certains membres de la commission ont ajouté que « le risque d'incitation » pouvait être plus net que par le passé en raison de la recrudescence des phénomènes de bandes...

Pour conclure ce chapitre consacré à la représentation des méfaits et de la violence, on voudrait clarifier un point laissé en suspens : l'allusion faite par Robert Touzery à « la scène du mouchoir trempé dans le sang d'un assassin » dans l'avis de censure des *Bonnes Femmes* de Claude Chabrol. Ses « bonnes femmes » travaillent dans un magasin d'électroménager, sous la direction d'une caissière plus âgée. À plusieurs reprises, les jeunes femmes ont demandé à voir le mystérieux objet fétiche enfermé dans son sac, objet qu'elle touche ou couve du regard à longueur de journée. La caissière s'y est toujours refusée, promettant qu'elle le ferait pour « une

grande occasion ». Lorsque Jacqueline a rendez-vous avec un homme, elle consent enfin, et explique :

Plan rapproché sur la caissière et Jacqueline :

– Je le fais parce que vous êtes amoureuse. J'espère que ça vous portera bonheur.

Insert sur le sac à main qu'elle ouvre.

– Vous êtes trop jeune pour avoir connu Weidmann. C'était un sadique...

Insert sur le mouchoir qu'elle sort du sac.

... qui assassinait les femmes et qui les volait.

Gros plan sur Jacqueline attentive.

– Le 16 juin 1939, à 6 heures du matin, on l'a exécuté à Versailles.

Gros plan sur la caissière ravie.

– J'étais toute jeune fille. Il était beau, tout pâle. Des centaines de gens assistaient à l'exécution. Il y en avait jusque dans les arbres autour.

Insert sur le mouchoir qu'elle déplie.

– Quand le couperet est tombé, le corps a eu un grand soubresaut. Des femmes se sont écriées mais moi je me suis précipitée pour tremper mon mouchoir dans le sang.

Gros plan sur le visage désappointé de Jacqueline et solo de clarinette ironique.

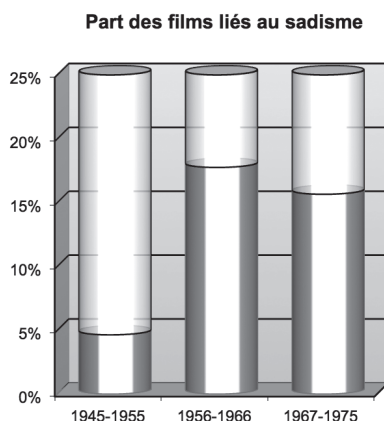
Ici, Chabrol pousse au paroxysme l'humour noir qui imprègne tout le film. Il s'agit aussi d'un présage dont la malheureuse Jacqueline ne saura tenir compte. Mais cette scène est sans doute perçue tout autrement par le censeur et le ministre. Du point de vue du ministre qui évoque l'atmosphère « morbide » du film, elle renvoie à une autre violence, celle de la République. Certes, depuis Weidmann, les exécutions n'ont plus lieu en public – justement à cause des manifestations du public auxquelles se réfère Chabrol – mais, en 1960, la guillotine fonctionne à plein régime en Algérie. Pour le censeur, qu'il en soit conscient ou non lorsqu'il rédige son avis, l'anecdote macabre renvoie aux origines de la censure cinématographique. C'est en effet une bande tournée à l'insu des autorités lors d'une quadruple exécution capitale, à Béthune en 1909, qui fit l'objet de la première interdiction et de la première saisie. Ambiguïté de l'État au

sujet de cette violence d'État perpétrée au nom du peuple et devant le peuple – dans un souci d'exemplarité – mais dont on redoute qu'elle ne finisse par fasciner le peuple. La réaction hostile du censeur et du ministre de 1960 face à l'évocation de la violence légale peut être lue comme une trace de cette ambiguïté, un écho de ce malaise.

CHAPITRE 7

SADISME

Même à l'été 1975, alors que tous les films pornographiques peuvent sortir, sans exception, tout n'est pas permis en matière de diffusion cinématographique. *Le Film français* le signale en reproduisant l'avis d'interdiction totale du film japonais *L'aubergine est farcie*¹ :



Cette production japonaise présente une accumulation jamais atteinte de violence, de sadisme, de torture, complaisamment décrites, de scènes de viol, avec des débauches de gros plans sur des blessures dont le sang gicle, des corps déformés par les brûlures, dans un climat d'une extrême tension entretenue par des hurlements d'agonie. L'extrême cynisme prêté aux responsables de la police, la vulgarité des dialogues, tout concourt à rendre ce film, dont la seule « morale » réside dans le mépris le plus total de vie humaine, insupportable².

1. *Zeroka no onna: Akai wappa*, Noda, Japon, 1974. Interdiction totale en juillet 1975? Dossier introuvable.

2. *Le Film français*, n° 1587, 4 juillet 1975.

L'aubergine est farcie est l'un des 3 films que Michel Guy a accepté d'interdire parmi les 58 longs-métrages proposés à l'interdiction par les censeurs en 1975. Voilà donc un film inacceptable du point de vue d'un ministre qui avait choisi de tout accepter. Ce sont justement les occurrences du discours censorial au « sadisme », aux « tortures » mais aussi à la « cruauté » qui donnent corps à ce chapitre. Si 15 % des films du corpus sont concernés, les occurrences apparaissent assez tardivement. En 1951, pour la première fois, un censeur évoque le « caractère morbide et sadique » du western *L'Attaque de la malle-poste*¹. Par la suite, l'occurrence n'est repérable annuellement qu'à compter de 1958.

Un supplément de sophistication ?

À cette date, les censeurs ne nous donnent aucun moyen de comprendre ce qui leur fait préférer le terme de « sadisme » à celui de « violence » mais, depuis le psychiatre Krafft-Ebing², le substantif formé à partir du nom de Sade est compris comme une perversion caractérisée par le plaisir tiré de la souffrance physique ou morale infligée à autrui. Les dossiers du corpus doivent nous permettre de préciser si l'acception que les censeurs donnent à ce terme correspond à cette définition ou si elle renvoie plutôt à un supplément de sophistication dans la représentation des violences.

Dans *Le Désert de Pigalle*³, la plénière signale « une scène de torture » sans qu'il soit possible, même en visionnant le film, de déterminer quelle séquence est visée. Il en est ainsi dans bon nombre de dossiers des temps régaliens, mais, à partir des années 1960, les censeurs deviennent plus précis. Pour *Angleterre nue*⁴, les « séquences sadiques »⁵ consistent en une trépanation et une crucifixion. Dans *Mister Majestic*⁶, les « scènes

1. *Rawhide*, Hathaway, États-Unis, 1951. Moins de 16 ans, le 17 juin 1951.

2. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1886), trad. 8^e édition allemande (1893), É. Laurent et S. Csapo, G. Carré, Paris, 1895.

3. Léo Joannon, 1958. Moins de 16 ans par 9 contre un blanc, le 19 février 1958.

4. *Inghilterra nuda*, Umiliani et De Sisti, Italie, 1968. Moins de 18 ans et coupures, le 23 septembre 1969.

5. Sous-commission, 1^{er} septembre 1969.

6. *Mister Majestic*, Fleisher, États-Unis, 1973. Moins de 13 ans (PS), le 12 août 1974. Maintien, le 30 décembre 1974. Tous publics en 1990.

empreintes de cruauté» sont «l'écrasement des jambes de l'un des personnages contre la ridelle d'un camion, et l'assassinat d'un policier à coups de planches». Précis, les censeurs le sont aussi à propos du *Vieux Fusil* de Robert Enrico, inspiré de l'assassinat des habitants d'Oradour-sur-Glane. Au printemps 1944, dans un château, un chirurgien incarné par Philippe Noiret se livre à l'élimination méthodique des SS qui ont massacré sa famille. Geneviève Letondot évoque des «scènes de sadisme¹», notamment lorsqu'il enferme deux SS dans une cuve et ouvre la vanne. Pour obtenir le visa tous publics de la bande-annonce, il faut en expurger la scène au cours de laquelle Romy Schneider est brûlée au lance-flamme.

L'attitude des censeurs à l'égard du sadisme ne diffère pas fondamentalement de celle qui est la leur quant à la violence et aux méfaits. Par exemple, les westerns et les films d'arts martiaux sont à nouveau surreprésentés. Autre similitude avec les «méfaits», l'importance accordée par les censeurs à la question de savoir qui subit et qui inflige. Ainsi, Robert Touzery justifie-t-il le seuil à 18 ans des *Désarrois de l'élève Törless*² par la «cruauté teintée de sadisme qui se trouve être le fait de jeunes adolescents». De fait, la cruauté est bien le sujet du roman de Robert Musil et de l'adaptation qu'en tire Volker Schlöndorff. Dans un pensionnat, deux adolescents en persécutent un troisième tandis que l'élève Törless ne parvient pas à être autre chose qu'un spectateur complice des sévices infligés au jeune garçon tant il est fasciné par la cruauté et la souffrance.

Nuance importante par rapport à la censure des méfaits : pour de nombreux films, les censeurs mettent en cause le sadisme dépeint, les tortures filmées, la cruauté mise en scène mais, pour d'autres productions, la qualification de sadisme s'applique au film lui-même, voire au réalisateur ou, en tout cas, à ses intentions. C'est le cas, dès 1959, pour *Jack l'éventreur*³ qui écope d'un seuil d'âge et d'un refus de doublage en tant que «film sadique et morbide». Le propos est encore plus clair pour *Monde infâme*⁴, le film qui a donné naissance au genre des *mondo movies*, ces faux documentaires pariant sur le voyeurisme du spectateur. Ici, les cen-

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 17 juillet 1975.

2. *Der junge Törless*, Schlöndorff, RFA, 1966. Moins de 18 ans par 16 voix contre 4 et 2 blancs, le 24 mai 1966.

3. *Jack the Ripper*, Manley, Royaume-Uni, 1959. Moins de 18 ans et refus doublage, le 21 octobre 1959.

4. *Mondo balordo*, Montero, Italie, 1964. Moins de 13 ans, le 10 juin 1969.

seurs pointent du doigt les séquences consacrées aux « coutumes cruelles d'Afrique », aux « dépeçages d'animaux vivants » mais aussi les « images insolites choisies le plus souvent dans le but de choquer le spectateur en les présentant avec une complaisance sadique¹ ».

Sadisme, érotisme, sexisme

Le premier film dans lequel les censeurs ont décelé une complaisance à montrer des sévices infligés aux femmes est *Le Vice et la Vertu*, réalisé par Roger Vadim en 1963 et, effectivement, inspiré de Sade. À la fin de l'Occupation, Justine (Catherine Deneuve) voit son fiancé arrêté par les Allemands. Elle supplie sa sœur Juliette (Annie Girardot), maîtresse d'un général allemand, de le faire libérer. Mais les deux sœurs se retrouvent toutes deux prisonnières dans un château du Tyrol. Un rapport de la Commission de surveillance et de contrôle des publications daté de 1955 a été glissé dans le dossier de censure. Il dénonce la multiplication des livres donnant dans le sadisme et l'érotisme sous prétexte de dénoncer les horreurs commises par les nazis et recommande de « mettre au pilori les propagateurs de pareilles ordures. » Alain Poiré, des productions Gaumont, ne paraît pas ignorer qu'il se lance dans un projet à risques puisqu'il entre en contact avec Henry de Ségogne dès novembre 1961, sept mois avant la présentation effective du découpage. En précensure, le président joue l'intimidation en menaçant le film d'une interdiction aux mineurs « s'il n'était traité avec les plus grandes précautions² ». Nous ignorons s'il faut voir là le fruit des démarches précoces du producteur mais cet avis se situe nettement en retrait de ce qu'expriment les autres censeurs. Eux dénoncent la « complaisance » de l'auteur par rapport aux scènes de sadisme. Robert Touzery préconise de « décourager les auteurs de ce film ». L'abbé Pihan, sur la brèche depuis des semaines, abreuve de notes le président Ségogne. « Conformément à notre jurisprudence, nous demanderons la coupure de toutes les scènes de torture » rappellent d'ailleurs les censeurs. Plusieurs d'entre eux craignent le trouble à l'ordre public, notamment Jean Chazal qui prévoit des réactions d'indignation virulentes de la part des anciennes déportées. Hélène Gratiot-Alphandéry

1. Marie-Louise Richard-Knosch, sous-commission, 2 juin 1969.

2. Henry de Ségogne, synthèse des avis de précensure, 17 juillet 1962.

partage ce point de vue et s'attache à définir l'œuvre de Vadim : « Une sorte de cocktail sado-érotique alimenté par la violence, la torture ou la lubricité des dignitaires nazis, d'abord dans les délices amollissants de l'Occupation, puis dans un château-lupanar où les prisonnières sélectionnées sont contraintes de satisfaire les caprices sexuels de leurs bourreaux¹. »

Ce sont les séquences du château qui inquiètent le plus les censeurs. Le président promet des « coupures inévitables si le scénario actuel devait être suivi » en raison du « sadisme qui marque ces scènes [et de] la volonté de dépersonnaliser ces créatures humaines, et spécialement ces femmes, pour n'y reconnaître qu'une chair à plaisir (en particulier Juliette et l'Astrologue, et le tirage au sort) ». Une fois achevé, le film est présenté directement devant une plénière au grand complet. Ralliant les experts, les professionnels obtiennent que soit rejetée l'interdiction totale. Le seuil à 18 ans pour « instincts de sadisme » est acquis avec un résultat de scrutin rigoureusement identique, ce qui indique que les experts ont alors basculé dans le camp ministériel, jouant parfaitement leur rôle de force tampon. Le principe des coupures est rejeté. En procédant à ce scrutin, le président avait sans doute en ligne de mire la fameuse scène où Justine est jetée à demi nue sur le lit de l'astrologue. Il parvient, une semaine plus tard, à expurger la bande-annonce de ces plans qui le préoccupent depuis la précensure. Celle-ci est autorisée « sous réserve de la coupure de la silhouette de Justine de trois quarts, les seins nus, lorsqu'elle est mise en présence de l'astrologue ».

Bien davantage que le précurseur Vadim, l'auteur auquel les censeurs ont le plus fréquemment reproché de mêler érotisme et sadisme est sans conteste Alain Robbe-Grillet. À propos des jeux mêlant désir et souffrance auxquels se livrent le personnage de Jean-Louis Trintignant et une prostituée dans *Trans-Europe-Express*², la représentante de l'Éducation nationale note « Érotisme et sadisme assez inutiles³ ». Pour des « rêveries fort érotiques et peuplées de crimes et de supplices⁴ », *Glissements pro-*

1. Hélène Gratiot-Alphandéry, avis de précensure, s.d.

2. Alain Robbe-Grillet, 1966. Moins de 18 ans par 16 voix contre 4 et 1 abstention, le 29 novembre 1966.

3. Sous-commission, 21 novembre 1966.

4. Geneviève Letondot, sous-commission, 20 novembre 1973.

*gressifs vers le plaisir*¹ écope, lui aussi, d'un seuil à 18 ans mais encore d'un avertissement qui informe les spectateurs que le film contient des « séquences de cruauté et de perversion très précises dont la vision ne peut qu'être réservée à des spectateurs adultes ». Après qu'une jeune femme eut été retrouvée attachée à son lit avec une paire de ciseaux plantée dans le cœur, Alice est arrêtée et reçoit, dans sa cellule, les visites de son avocate. Elle l'entraîne progressivement sur le terrain du désir saphique et sadique et finit par commettre sur sa personne le meurtre dont elle était accusée à tort. *Le Jeu avec le feu* est l'histoire de la fille d'un banquier qui, après avoir échappé à un kidnapping, est conduite dans une maison close par le détective qui est censé assurer sa protection. Ici, le seuil d'âge est justifié par le sadisme et les intentions de l'auteur : « De rares qualités esthétiques masquent difficilement la complaisance avec laquelle l'auteur amène le spectateur dans une promenade parmi les perversions sexuelles, pimentée de bruits de bottes et de chants nazis ; on reste au bord de l'inacceptable, mais parfois sur l'extrême bord, notamment lorsque s'amorce une scène de bestialité. »

Examinées en 1966, 1973 et 1975, ces trois œuvres présentent de nombreuses similitudes du point de vue censorial. D'une part, l'absence totale de conflictualité – le réalisateur et ses producteurs ne formulent pas la moindre protestation quant aux décisions – et, d'autre part, la reconnaissance systématique par les censeurs de la qualité plastique des images produites par Alain Robbe-Grillet. C'est sans doute ce qui a sauvé ses films de toute mutilation. Par ailleurs, on ne peut pas ne pas remarquer un autre point commun aux films d'Alain Robbe-Grillet : ce sont presque toujours les femmes qui souffrent, sont ligotées, blessées, humiliées et, finalement, tuées. D'ailleurs, au début des années 1970, comme s'il s'agissait d'une réaction masculine à l'émergence du mouvement féministe, les productions offrant le spectacle de la souffrance féminine ont foisonné dans le cinéma d'exploitation. En 1973, par exemple, *Femmes en cage*² s'inscrit dans le sous-genre des films de femmes en prison :

1. Alain Robbe-Grillet, 1973. Moins de 18 ans et avertissement, le 20 décembre 1973.

2. *Women in Cages*, De Leon, États-Unis, 1971. Interdiction, le 10 juillet 1973. Moins de 18 ans après coupures, le 13 juillet 1973.

La commission relève que ce film d'une extrême confusion et indigence intellectuelle, ne trouve de réalité que dans la représentation de scènes de torture et de sadisme développées de façon longue et appuyée, notamment dans le cadre de prisons de femmes ; qu'en outre, il développe une atmosphère sordide de trafic et de vengeance, de déviations sexuelles et de prostitution. Elle considère que le message systématique de mépris de la personne humaine et de violence qui s'en dégage rend éminemment souhaitable l'interdiction totale de ce film.

En négociant directement avec le ministère, Impex Films obtient le visa au prix de 3 minutes de « coupures pouvant enlever le côté torture et sadisme » :

Bobine 1 : Torture dans le sous-sol de la prison (40 m)

Bobine 2 : Torture avec la femme attachée sur la roue (10 m)

Bobine 3 : Passage où la femme reçoit du courant électrique (6 m)

Bobine 4 : Coupe sur le viol collectif (15 m)¹.

*Trône de feu*², un Jésus Franco avec Christopher Lee dans le rôle du méchant, dépeint la lutte pour le pouvoir de Jacques I^{er} et Guillaume d'Orange. Alfred Barbariche relève les débordements auxquels donnent lieu cette fresque de la révolution anglaise : « Supplices affreux, circonstances, tortures en tous genres, subies par des femmes de préférence, tenaillées, tailladées, mordues par les instruments, couvertes de sang, marquées au fer, hurlantes, avant d'être égorgées [...]. On a vu plus barbare et plus sanglant dans le genre mais le jeune spectateur échappera difficilement au trouble apporté par certains passages imités du Grand Guignol. » Toujours dans le cadre de la mode rétro, *La Torture*³ dépeint divers sévices infligés à des femmes au temps de l'Inquisition. Nadine Simon signale notamment une nonne que son bourreau viole en bavant avant de la livrer au pal. La plénière ne cache pas son mépris : « Une vague histoire de sorcellerie sert de prétexte à une accumulation complaisante

1. Impex Films, courrier au président, 12 juillet 1973.

2. *Il trono di fuoco*, Franco, Espagne, 1970. Moins de 13 ans (PS), le 21 février 1973.

3. *Hexen geschändet und zu Tode gequält*, Hoven, Autriche, 1973. Moins de 18 ans par 9 voix contre 8 favorables à une interdiction totale, le 31 octobre 1974.

de scènes pénibles [...]. Toutefois, les effets recherchés apparaissent tellement primaires que l'on peut les considérer, en ce qui concerne les adultes, plus choquants que réellement dangereux. » Il faut lire, entre les lignes de cet avis nuancé, le rejet de l'interdiction totale, à une voix près.

En 1975, Jean Bastia tourne *Les Espionnes du diable*¹. Si la trame relève du film d'espionnage, l'argument est avant tout pornographique comme le montre le titre définitif *Les Heures brûlantes du plaisir*. En précensure, les censeurs sont tombés dans le panneau d'un découpage volontairement édulcoré en pronostiquant un seuil à 13 ans. En conséquence, ils se montrent d'autant plus vindicatifs envers le film achevé et tentent, en vain, de convaincre le ministre du bien-fondé d'une interdiction totale : « Scènes d'érotisme d'une précision et d'une effronterie qui les rattachent à la pornographie, de torture et de violence – supplice de la baignoire, flagellation, etc. – en affectant de les réserver à des sujets féminins et en exprimant par-là, à travers un mépris ostensible de la femme, une offense à l'encontre de l'être humain lui-même. [Ce film est une] subtile mais explicite apologie de la force et de la cruauté à travers une célébration du nazisme et du néonazisme. »

La même année, *Karaté sanglant*² se voit reprocher son « inspiration de cruauté, de mépris de la femme, et même, à certains égards de sadisme », ce qui prouve que des genres cinématographiques assez divers ont pu donner lieu à ces déchaînements de violence sexiste, du film de karaté au film d'exploitation, en passant par les films en costumes, avec une surreprésentation manifeste des œuvres ayant le nazisme pour toile de fond. Fort de ses convictions féministes, Pierre Soudet justifie systématiquement les propositions d'interdictions totales par l'argument, aussi moralement indiscutable que peu fondé en droit, du « respect dû à la personne humaine ».

« Un mépris total et permanent de la personne humaine »

Comme souvent, le problème auquel nous sommes confrontés est que les œuvres dont il est question, n'ayant pas laissé un souvenir impéris-

1. Jean Bastia, 1975. Interdiction par 14 voix contre 5, le 20 mai 1975. Moins de 18 ans par le ministre, le 19 juin 1975. *Ixage*, le 25 novembre 1975.

2. *Love en blood*, Ho Fan, Hong-Kong, 1972. Moins de 18 ans, le 25 juillet 1975.

sable, sont aujourd'hui inaccessibles alors même que la confrontation du discours censorial et des images en cause serait indispensable. Cette confrontation est heureusement possible au sujet de *La Papesse*¹, édité en DVD par un distributeur américain spécialisé dans le cinéma érotique et pornographique français. *La Papesse* est l'un des rares films dont Michel Guy a confirmé, temporairement, l'interdiction totale proposée par les censeurs. Le film est signé de Mario Mercier, auteur de romans publiés par Éric Losfeld. *La Papesse*, son second film, a été tourné en 1974, avec un budget réduit mais pas dérisoire de 970 000 F provenant de Régis films et des Films La Boétie. L'argument ressemble beaucoup à celui d'*Emmanuelle*², sorti sur les écrans tandis que *La Papesse* est au montage. On retrouve ici la récupération misogyne des thèmes de la libération des femmes et des critiques du couple issues de Mai 68.

Pour échapper à la platitude de sa vie conjugale, Laurent demande à la papesse d'une sorte de secte satanique à être initié aux rites de la communauté. En ce qui le concerne l'épreuve initiatique se résume à une séance de flagellation. Par contre, sa femme, qui n'a rien demandé, est soumise à une multitude de traitements violents et dégradants. L'offrande du corps, de la dignité et, finalement, de la vie même de l'épouse constitue le tribut payé par l'homme pour se voir accepté dans les rangs de la secte. La pauvre Aline est donc violée dans une fosse à purin, marquée au fer rouge, cloîtrée dans une porcherie, mordue par des chiens, avant d'être égorgée. Les scènes de tortures sont précédées ou suivies d'interminables séquences de sabbat au cours desquelles les membres de la secte hululent à la lueur des torches, généralement accompagnés d'un synthétiseur. Ces éléments narratifs s'accompagnent d'une véritable débauche formaliste. Le réalisateur multiplie les panoramiques latéraux aussi amples que rapides dont on ne voit pas ce qui les justifie, et il utilise à satiété de fulgurants zooms avant comme ponctuations dramatiques. La direction d'acteurs (non professionnels, pour la plupart) est à l'avenant : ceux-ci déclament leurs sentences de façon si caricaturalement démoniaque que l'on a l'impression d'entendre

1. Mario Mercier, 1974. Interdiction par 10 voix contre 7, le 4 juillet 1974. Confirmée malgré les coupes, par 13 voix contre 4, le 1^{er} août, puis, sans vote, le 5 septembre, malgré de nouvelles coupes. Moins de 18 ans par le ministre, le 8 novembre 1974. Ixage, le 25 novembre 1975.

2. Just Jaeckin, 1974. Interdiction par 13 voix contre 9, le 2 mai 1974. Moins de 18 ans après coupures, le 13 juin 1974.



Marquage au fer dans la fosse à purin
dans *La Papesse*.

des méchants de dessins animés.

Les censeurs n'ont pas goûté ces enfantillages. Au terme d'un réquisitoire sans appel, Marie-Madeleine Chabrier conclut à propos du film que « sa philosophie profonde (si l'on peut dire) s'apparente tout simplement au nazisme¹ ». Les

sous-commissaires réclament unanimement l'interdiction totale et sont, en cela, suivis par la plénière : « Ce film n'est qu'une succession ininterrompue de scènes de sadisme, de torture et de violence. Un mépris total et permanent de la personne humaine y est affiché de manière tellement grossière et tellement révoltante que la commission propose l'interdiction totale. » Une semaine plus tard, Mario Mercier s'adresse à Michel Guy, en appelle au « libéralisme dont parlent les médias », et proteste de la pureté de ses intentions :

Dans ce film, qui traite d'un aspect de la magie sans aucune intention de gratuité ou de vulgarité, je n'ai voulu à aucun moment attaquer la personnalité humaine, ni me complaire dans des scènes de violence à caractère commercial, telles qu'il en existe dans de nombreux films français et étrangers. Au contraire, je n'ai voulu que raconter le plus honnêtement possible une histoire telle qu'une documentation jointe à mon imagination créatrice me l'ont suggérée, ne pensant gêner personne puisqu'il s'agit d'un sujet ayant trait au surnaturel².

Du reste, la principale motivation du réalisateur était de « faire connaître le cinéma fantastique français qui est, hélas, pratiquement inexistant ». Le producteur, quant à lui, s'adresse à la commission dont la décision l'a « fort surpris » et en appelle à sa « sagesse³ » tout en amputant

1. Marie-Madeleine Chabrier, sous-commission, 30 mai 1974.

2. Mario Mercier, courrier à Michel Guy, 13 juillet 1974.

3. R. Paillardon, courrier au président, 18 juillet 1974.

La Papesse de 3 minutes, avant de se reprendre et de trancher plus franchement dans la pellicule pour en retirer près de 7 minutes. Les coupures concernent des plans de femmes flagellées sur des croix, une éjaculation dans un calice, une séquence de communion satanique, le marquage d'Aline au fer, son viol dans la fosse, son égorgement ainsi que celui d'un coq, etc. Mais la commission confirme l'interdiction : « C'est l'ensemble du film qui doit être repris. »



Une scène de flagellation coupée dans *La Papesse*.

De son côté, le ministre répond directement au réalisateur et, ignorant le second passage en plénière, l'invite à créer un fait nouveau en vue d'un réexamen. Le brouillon fort raturé de ce courrier indique la distance qui sépare la commission et le ministre, dès cet été 1974 : « Je suis disposé, pour ma part, à envisager la possibilité d'une telle révision à condition, bien entendu, qu'elle apparaisse sérieusement motivée. Il ne doit pas vous échapper, en effet, que les décisions libérales doivent être conciliables avec le souci de ne pas heurter à l'excès les sentiments d'une partie importante du public [à réexaminer favorablement la décision qui a été prise à l'égard de votre film.]¹ » C'est sans doute après l'envoi de ce courrier, du 8 août 1974, que le président Soudet fait parvenir au ministre une note, non datée, dans laquelle il écrit : « Je maintiens mes réserves. Si la suppression de l'interdiction totale est confirmée, nous n'aurons plus aucune ligne de défense². » Immédiatement, le producteur procède à deux coupes supplémentaires portant sur le viol d'Aline et sur la mort de Laurent, pour un total de 41 secondes.

Quant à lui, le réalisateur poursuit dans le même temps une stratégie externe et reçoit des soutiens que l'on peut dire pluralistes. *Charlie Hebdo* accuse le ministre d'usurper sa réputation de libéral, et cite un courrier « poignant » de Mario Mercier : « Ce n'est pas la première fois que

1. Projet de courrier de Michel Guy à Mario Mercier, 8 août 1974.
2. Pierre Soudet, note, s.d.

je suis en butte à de telles persécutions, tous mes livres, hormis les traductions à l'étranger, ont été interdits, voire détruits, sous le règne de M. Marcellin¹. » Deux jours plus tard, le réalisateur bénéficie de l'intervention auprès du ministre de... Jacques Médecin, député-maire de Nice². À la rentrée, la commission dirigée par Pierre Soudet visionne le film pour la troisième fois et décide de tenir tête à Michel Guy. Le ministre lève l'interdiction deux mois plus tard.

Il arrive aussi, mais plus rarement, que la violence dépeinte soit féminine et dirigée contre des hommes. Reste que ces scènes, imaginées par des réalisateurs masculins, participent d'un réquisitoire antiféminin et témoignent, elles aussi, de la grande peur inspirée aux hommes par le mouvement féministe. La commission pointe, par exemple, des scènes d'émasculation dans différents films de la fin de notre période. On peut citer *La Pipe au bois*³ décrit par Henri Dolbois : « Après usage, le jeune amant des deux jeunes sorcières est attaché par ses organes génitaux à une corde qui le soulève et le mutilé dans un ruissellement d'hémoglobine⁴. » Le représentant de l'Intérieur a lui aussi été impressionné : « Sans anesthésie locale, une petite opération chirurgicale qui fit la célébrité d'Abélard et les malheurs d'Héloïse⁵. » Le film est interdit en raison de cette scène mais aussi d'une « jeune adolescente nue affublée d'une muselière », ou encore du fait que l'on oblige « sous la menace, un ménage d'un certain âge à se livrer à toutes sortes de variations homosexuelles et hétérosexuelles ». Là encore, la plénière a retenu contre le film la charge « de mépris et d'abaissement de la personne humaine ». Comme beaucoup, ce film pornographique sera ixé par le ministre qui lui avait pourtant octroyé un visa contre l'avis de la commission.

1. « On est pressés », *Charlie-Hebdo*, 12 août 1974.

2. Jacques Médecin, courrier à Michel Guy, 14 août 1974.

3. Maxime Debest, 1975. Interdiction totale « à une très large majorité », le 24 avril 1975. Moins de 18 ans par le ministre, le 28 juillet. Ixage, le 28 novembre.

4. Henri Dolbois, sous-commission, 24 mars 1975.

5. Procès-verbal de sous-commission, 24 mars 1975.

UNE RESTRICTION : LA COUPURE

Les ciseaux sont indissociables de la figure d'Anastasia. Pourtant, l'action de la censure peut se traduire par des coupures mais aussi par des modifications *stricto sensu*. Un repentir, au sens où l'entendent les peintres, peut affecter la bande-son tout autant que l'image. Pour le son, l'exemple de *Bel-Ami*, rapporté par son réalisateur, est des plus célèbres. Le dialogue : « Qu'en pensent les Marocains ? – Les Marocains, Madame, ne pensent pas » devient : « Qu'en pensent les plantes exotiques ? – Les plantes exotiques ne pensent pas. Madame¹. » Pour les images, on peut citer *Je suis curieuse*². La censure ordonne de couper l'image d'un pubis féminin mais, pour garder la séquence, le distributeur effectue « un truquage qui, par agrandissement photographique, permet de cadrer cette femme complètement nue uniquement jusqu'à la taille³ ». Enfin, la modification peut être un ajout. Pour obtenir la levée d'un seuil d'âge, le producteur de *Douce violence*⁴ fait procéder au « tournage d'une séquence supplémentaire finissant par un mariage à l'Église⁵ ».

Ces coupures, ajouts et modifications peuvent découler de trois processus différents. Premier cas de figure, la coupure est *imposée*. On fait, par exemple, disparaître l'une des protagonistes d'une scène d'amour à trois dans *Désirella*⁶. Le producteur s'exécute en protestant. Deuxième cas de figure : la coupure est *proposée* par l'ayant droit pour obtenir la levée d'une restriction plus grave. Les censeurs peuvent refuser ces coupures offertes comme dans le cas de *Pas de printemps pour Marnie*. Troisième cas de figure : la coupure *suggérée*. La commission prononce une restriction en la justifiant par une scène précise. Le producteur est alors libre de saisir la

1. Louis Daquin, *op. cit.*, p. 274.

2. *Jag är nyfiken*, Sjöman, Suède, 1967. Moins de 18 ans et coupures, le 19 décembre 1967.

3. Francis Mischkind, courrier au président, 10 janvier 1968.

4. Max Pécas, 1961. Moins de 18 ans, le 16 juillet 1961.

5. Joël Lifschutz, courrier au président, 16 août 1961.

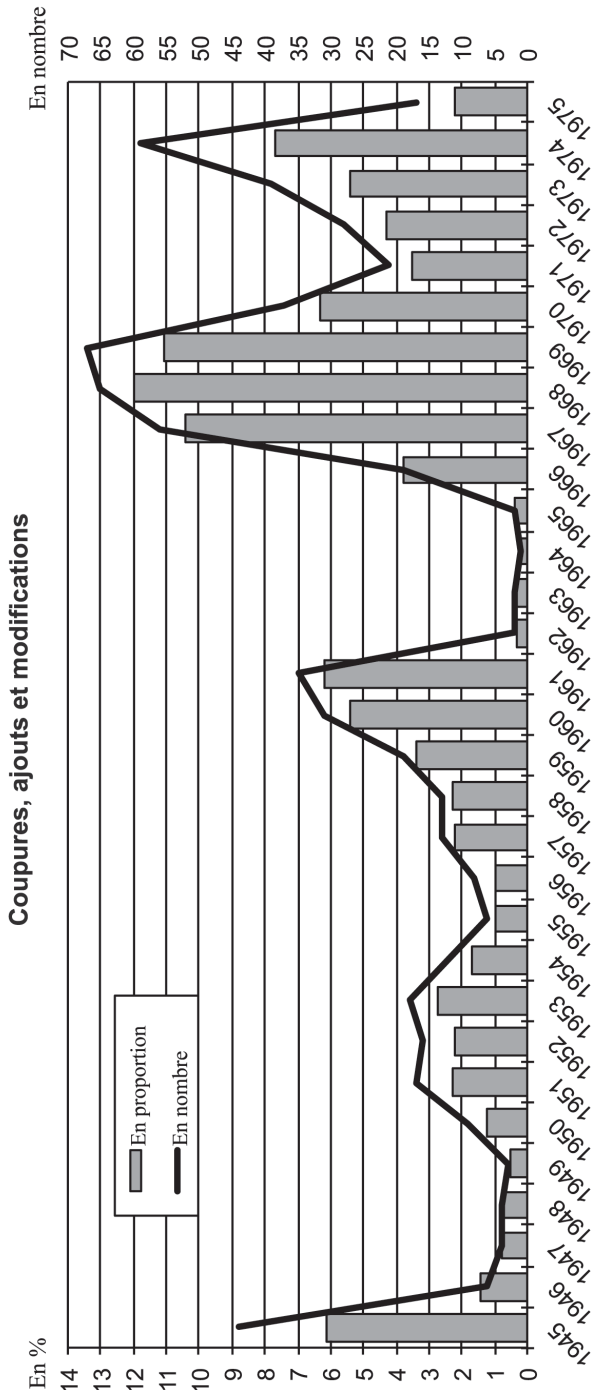
6. Jean-Claude Dage, 1969. Moins de 18 ans et coupure, le 10 mars 1970.

paire de ciseaux qui lui est tendue. La censure peut d'ailleurs aller jusqu'à présenter la coupure comme optionnelle. Ainsi, le distributeur de *Haine pour haine*¹ doit choisir entre le seuil à 13 ans *ou bien* l'allègement d'un règlement de comptes, du passage à tabac du héros et d'une flagellation. Il opte pour le seuil d'âge plutôt que d'affadir son western spaghetti.

Le graphique établi (voir page ci-contre) à partir des statistiques du CNC² permet de repérer la surchauffe de 1945 due à l'épuration. Le caractère transgressif de la Nouvelle Vague provoque une augmentation des modifications qui annonce le durcissement de 1961. L'étiage des années suivantes relève, quant à lui, d'une tartuferie comptable. En 1964, par exemple, le CNC ne compte qu'un seul film coupé. Or, nous en connaissons au moins deux : *Le Silence* et *La Femme mariée*. Seul le premier est comptabilisé car les coupures ont été *imposées* par le ministre. Pour le second, elles sont réputées être de la responsabilité du réalisateur lui-même. Pourtant, Jean-Luc Godard était contraint de couper pour obtenir la levée de l'interdiction totale. Après l'emballement de la transgression, patent dès avant 1968, le creux de 1971 s'explique par la répugnance de Pierre Soudet à imposer des coupures. Mais, la vague érotique a eu raison de cette volonté libérale. La proportion de films modifiés par la censure peut sembler modeste en comparaison des pourcentages de films interdits aux mineurs. Pourtant, en 1968, un film sur huit ressort estropié de la rue de Lubeck. Ce n'est pas le Chemin des Dames mais ce n'est pas non plus une promenade de santé.

1. *Odio per odio*, Paoella, Espagne, 1968. Moins de 13 ans (PS), le 25 juillet 1969.

2. Lecture du graphique : en 1968, 65 films ont été modifiés parmi les 543 longs-métrages présentés à la commission, soit une proportion de 12 %. Source : *CNC Bilan*.



De Sade à Sacher-Masoch

Les films portant sur la vie et l'œuvre de Sade ne comportent pas nécessairement de représentations d'actes sadiques. C'est pour sa représentation d'un asile et du trouble mental que *Marat-Sade*¹ s'est vu attribuer un seuil d'âge. Par contre *Le Divin Marquis*² – où Keir Dullea est plutôt un séduisant *play-boy* qu'un personnage vraiment sadien³ – est envoyé en plénière pour « ses développements érotico-sadiques ou morbides » et malgré « une certaine recherche sur le plan artistique et psychologique⁴ ».

Bien que Gilles Deleuze ait démontré que le masochisme n'était pas le pendant du sadisme, nous traiterons ici le cas de *La Vénus en fourrure*⁵ adapté de Léopold von Sacher-Masoch. C'est à partir de ce livre que Krafft-Ebing, encore lui, forge le terme « masochisme⁶ ». Dans la nouvelle comme dans le film, Séverin se place sous la domination d'une femme, Wanda, en affirmant que « l'homme ne peut trouver son plaisir que dans la soumission, l'esclavage et la tyrannie féminine ». Pour autant, *La Vénus en fourrure*, tourné en 1969, est nettement marqué par des questionnements plus contemporains. Après avoir épousé Wanda, Séverin n'a de cesse de la jeter dans les bras d'autres hommes, pour en souffrir, certes, mais aussi parce que la fidélité est une valeur dépassée. « Dans mon système de pensée, dit-il, la fidélité n'a rien à voir avec l'amour. Le problème est beaucoup plus subtil. Ce qui importe, c'est d'enlever aux relations sexuelles un peu de leur monotonie. Autrement, elles sont destinées à se faner. » Quant à elle, Wanda trouve les théories de son mari grotesques mais veut le pousser dans ses retranchements. Là encore, leur affrontement est significatif de l'inquiétude masculine face à l'affirmation d'une

1. *Persecution and assassination of Jean-Paul Marat as performed by the inmates of the asylum of Charenton under the direction of the Marquis de Sade*, Brook, Royaume-Uni, 1966. Moins de 13 ans et avertissement par 13 voix contre 6, le 25 avril 1967.

2. *De Sade*, Enfield, États-Unis, 1969. Moins de 18 ans par 10 voix contre 9 favorables à l'interdiction totale, le 12 mai 1970.

3. Michel Marie, *Les grands pervers au cinéma*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 30.

4. Jean-Louis Hebarre, sous-commission, 15 avril 1970.

5. *Le Malizie di venere*, Dallamano, Italie, 1969. Interdiction, le 10 décembre 1970, maintenue malgré coupures, le 9 février 1972. Moins de 18 ans après coupures, le 30 janvier 1973. Moins de 13 ans en 1989.

6. Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis* (1886), trad. 8^e édition allemande (1893), É. Laurent et S. Csapo, G. Carré, Paris, 1895.

nouvelle identité féminine : « Il n'y a pas de trêve dans la guerre entre les sexes, rien que des gagnants et des perdants » affirme Séverin.

La Vénus en fourrure comporte évidemment bon nombre de scènes à caractère sexuel qui illustrent le penchant de Séverin pour la souffrance : « L'air me brûle et, sous la brûlure du fouet, j'éprouve un plaisir indicible. » Scènes de flagellation, donc, mais dans lesquelles le cadre reste sagement fixé sur le personnage qui frappe sans jamais nous montrer la chair sanglante. De même, dans les scènes d'amour, les sexes restent hors champ, en deçà du bord-cadre inférieur ou bien dissimulés par un fauteuil judicieusement disposé entre acteurs et objectif. Rien de très nouveau depuis *Les Amants* tourné onze ans plus tôt, si ce n'est quelques palpations mammaires en gros plan et une bande-son aux soupirs explicites. Henry de Ségogne prononce l'interdiction totale en arguant du contenu, des intentions de l'auteur et de la réception du public : « Ce film insensé atteint au comble de la perversité. Une suite ininterrompue de scènes de voyeurisme, de fustigation, de stupre, d'homosexualité, de masochisme, de sadisme, de folie, rend ce film insupportable pour un public d'adolescents aussi bien que d'adultes. »

Plus sobre, le courrier informe le distributeur que le refus de visa est justifié par des « scènes absolument contraires à la décence et aux bonnes mœurs¹ ». Un mois plus tard, la version française est présentée avec 8 minutes de coupes – essentiellement sur des scènes de flagellation – mais ces allègements n'infléchissent pas le président. Comme souvent en pareil cas, le distributeur finit par céder ses droits à un confrère, sans doute à bas prix. Près de deux ans ont passé lorsque le président reçoit la visite du nouvel ayant droit. Celui-ci procède à un nouveau montage et coupe encore près d'une minute de film. La sous-commission n'est pas enthousiaste : même si elle reconnaît que l'étalage de « déviations sexuelles » est moins patent, elle est toujours rétive à accepter l'« alibi paramédical² » de cette réalisation. Par contre, l'effet sur la plénière, désormais conduite par Pierre Soudet, est beaucoup plus spectaculaire. À l'en croire, *La Vénus en fourrure* « demeure délicat par son objet – l'illustration d'un écrit fondamental de Sacher-Masoch – mais se recommande d'une certaine discrétion d'écriture ». En ce qui nous concerne, qu'il s'agisse de l'envahissement de la bande-son par les gémissements de l'héroïne, de l'utilisation surabon-

1. Courrier à TC Productions, 17 décembre 1970.

2. Sous-commission, 28 décembre 1972.

dante d'un filtre rouge signalant le caractère torride de certaines scènes, des mouvements tournoyants de la caméra venant illustrer des propos tels que : « la tête me tourne », la discrétion d'écriture ne nous a pas semblé être la caractéristique première de cette réalisation. L'avis est, en tout cas, étonnamment bienveillant au regard de la qualification de « film insensé » portée sur cette œuvre deux ans plus tôt. Voilà l'écrivain autrichien et son adaptateur posthume réhabilités d'un même mouvement ! Cela tient, en fait, au changement de président survenu entre-temps.

Les derniers critères subsistants

Il est un film inspiré des écrits de Sade qui a laissé une marque indélébile dans l'histoire du cinéma. Il s'agit de *Salò ou les 120 jours de Sodome*¹. Le film n'est pas à proprement parler une adaptation en ce sens qu'il ne reprend pas la trame narrative d'un roman du marquis. Pasolini choisit d'exposer ce qu'est le sadisme en dépeignant les derniers soubresauts du fascisme. Dans le cadre de l'éphémère république de Salò, quatre sup-pôts de Mussolini capturent, avec l'aide d'une poignée de miliciens, huit jeunes garçons et huit jeunes filles afin d'assouvir leurs fantasmes. Même si Pasolini vise la société contemporaine à travers l'évocation du passé², aucun cinéaste n'a mieux dit ce qu'avait été le fascisme : une entreprise forcenée de négation de l'individu. Le lien établi par Pasolini entre fascisme et sadisme s'impose avec une telle évidence que l'œuvre s'exonère de tout soupçon de gratuité tandis que le spectateur se voit, quant à lui, disculpé de tout voyeurisme. Des scènes de sexualité et des nudités exposées ne se dégagent jamais la moindre sensualité. Telle est en tout cas une lecture de l'œuvre communément admise aujourd'hui.

Mais, en 1975, le choc fut si rude qu'il scinda la sous-commission qui le découvre avant le public, précédé de sa réputation³. Le plus virulent est le représentant de l'Intérieur : « Trop c'est trop. Film de dingue qui

1. *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Pasolini, Italie, 1975. Interdit par 14 voix contre 8, le 13 mai 1976. Autorisation pour une seule salle avec interdiction aux moins de 18 ans, le 19 mai 1976.

2. « Ce n'est pas tant le souvenir de cette époque qui m'a inspiré que le spectacle du monde actuel ». Cité par Michel Marie, *Les grands pervers*, p. 114.

3. Il a été présenté en novembre au Festival de Paris, forcément avec l'accord de Michel Guy.



« Pasolini est mort. Il a laissé cette œuvre comme on laisse un excrément »
écrit Henri Dolbois.

mêle des adolescents à des exercices sexuels parfois violents. En ce qui me concerne, je propose Totale car – 18 + X ne me semble pas suffisant malgré la renommée??? de feu Pasolini. » Le représentant de la Santé publique partage ce point de vue : « Il s'agit d'un film immonde », tandis que sa collègue de Jeunesse et Sports affirme tranquillement : « C'est un chef-d'œuvre ». Elle propose une sortie limitée aux salles Art et Essai avec seuil à 18 ans et avertissement circonstancié. Le père Lendger vit un déchirement : « Ce film pose un problème redoutable. Il est indiscutablement une œuvre d'art [...]¹. » Quant à Henri Dolbois, il n'écrit pas un mot sur le procès-verbal, se donne une nuit de réflexion et tape un long rapport qui ne témoigne en rien du litige des sous-commissaires : « Pasolini est mort. Il a laissé cette œuvre comme on laisse un excrément. Ce disant, on ne cède ni à la violence verbale ni au goût de la formule choc. On reste loin de la réalité du film de 3 000 mètres qui a gêné jusqu'au clan le plus pasolinien de la critique cinématographique en France. Tous les critères qui sont encore subsistants et qui justifient l'interdiction absolue sont réunis². » Et le rédacteur d'inventorier les violations de la jurisprudence censoriale. « Pour ce qui est de l'avilissement de la personne humaine », il y a la coprophagie, l'urologie

1. Sous-commission. 8 décembre 1975.

2. Henri Dolbois, note, 9 décembre 1975.

et une éjaculation faciale. « Pour ce qui est de la violence et du sadisme et des tortures sexuelles », il y a les clous dissimulés dans un pâté qu'une jeune fille est contrainte de manger, le sexe en érection d'un adolescent que l'on brûle. Le texte d'Henri Dolbois nous donne de précieux renseignements sur l'état de la jurisprudence censoriale à l'extrême fin de notre période, quelques jours après l'adoption de la loi X :

Pour ce qui est de l'exemplarité : cette fois, il n'est plus question d'alibi évangélique comme dans *Théorème*, ni d'alibi philosophique. On est bien à l'époque contemporaine. Il n'existe pratiquement plus de « distanciation ». La scène tentera certainement des amateurs et en suscitera de nouveaux.

Conclusion : si l'interdiction totale de ce film n'était pas prononcée :
 – d'une part, le film apportera un argument peut-être décisif à tous ceux qui, au Parlement et dans le pays, sont à l'origine d'une réaction qui – comme une récente initiative parlementaire l'a montré – va au-delà de ce qui est opportun pour la protection des mineurs et de la société, au plus grand préjudice du cinéma dans son ensemble.
 – d'autre part, il conviendra, en cas de non-interdiction, de convenir que le concept d'interdiction absolue, pour dégradation de la personne humaine, avilissement, perversion et torture est, à son tour, abandonné.

Voilà l'enjeu tel que les censeurs ont choisi de le définir alors que le protocole censorial, fondé sur la menace permanente de l'interdiction totale – épée de Damoclès suspendue au-dessus de chaque film et clé de voûte de l'édifice censorial – n'est déjà plus que l'ombre de lui-même.

Mais, en ce mois de décembre 1975, tandis que la loi de finances instaurant le classement X est en cours d'adoption par un Parlement qui a dit sa façon de penser au ministre en votant le très sévère amendement Foyer¹ – auquel Henri Dolbois fait allusion – Michel Guy considère, quant à lui, qu'il est urgent d'attendre, eu égard aux réactions qu'une autorisation

1. Le député UDR Jean Foyer avait proposé d'instaurer une taxe à 50 % sur les bénéfices des producteurs, distributeurs et exploitants des films interdits aux moins de 18 ans ainsi que sur les rémunérations des scénaristes, metteurs en scène et acteurs de ces films. Amendement n° 116 à l'article 10 de la Loi de Finances pour 1976, JORF, Débats parlementaires, 26 octobre 1975.

n'aurait pas manqué de susciter dans un électorat conservateur chauffé à blanc par la vague pornographique et à celles, non moins désagréables, qu'aurait provoquées l'interdiction « absolue », par un ministre au libéralisme maintes fois proclamé, de l'ultime et posthume chef-d'œuvre d'un cinéaste reconnu. En conséquence, cinq mois passent avant que la plénière ne puisse visionner le film. Les nombreux visas accordés contre son gré, depuis un an, ont suscité en elle une telle défiance vis-à-vis de son ministre de tutelle que c'est certainement sans état d'âme que Pierre Soudet, tout en reconnaissant la force et la qualité de *Salo*, met aux voix son interdiction totale et l'obtient. L'avis rédigé par le président est exemplaire. En dernier recours, lorsque les intentions de l'auteur ne peuvent aisément être mises en cause en raison de sa légitimité et qu'il n'est pas certain que le contenu du film constitue un élément décisif, la seule argumentation encore mobilisable porte sur le public lui-même :

Admettant volontiers qu'aux yeux d'un public de parfait sang-froid et pleinement armé sur le plan intellectuel et moral, le film en cause pourrait n'apparaître en définitive que comme une méditation grave sur le destin de l'homme et sur ses déviations, recherchées comme des apaisements ou des échappatoires – ce qui est bien la recherche de Sade, dont *Salo* se recommande – la Commission de contrôle, dans sa majorité, a estimé que le film avait toutes les chances d'être « reçu » par le public d'une manière plus textuelle et donc, à la fois plus frustrée et plus dangereuse. Dès lors, il lui est apparu que les images et les représentations énumérées ci-dessus [les mêmes qu'en sous-commission] ne pourraient être interprétées que comme des invitations à porter atteinte à la dignité, à l'intégrité, et même à l'existence de la personne humaine.

Suspicion toute aristocratique vis-à-vis de la masse. C'est elle, au fond, qui est « frustrée » donc « dangereuse » et qu'il convient, quoi qu'en pense le ministre, de protéger d'elle-même. Nous sommes le 13 mai 1976. Le 16, l'Agence France Presse annonce la volonté du distributeur de s'en tenir à « une sortie limitée » et le 19, celui-ci reçoit par courrier le feu vert du ministre avec, bien entendu, un seuil à 18 ans. La suite, fort savoureuse, nous est connue grâce au témoignage d'Hubert Astier, le directeur de cabinet du ministre :

On avait conclu avec Jean-Charles Édeline un accord pas très légal qui consistait à lui promettre la non-censure de ce film contre des conditions de sortie très restrictives : dans une seule salle à Paris, à La Pagode en l'occurrence, sans publicité. J'annonce la bonne nouvelle à François Polge de Combret, conseiller au Secrétariat général de l'Élysée, et je pars à Cannes rejoindre Michel Guy pour le Festival. Dans l'avion, je découvre en parcourant *France soir* que la sortie de ce film est annoncée dans une douzaine de salles UGC ! Je ne suis donc pas surpris du coup de fil fulminant que je reçois de l'Élysée en arrivant à mon hôtel. Michel Guy et moi convoquons sur le champ Jean-Charles Édeline dans un coin de l'Hôtel Majestic. Celui-ci découvre que son frère Pierre n'a pas respecté notre accord mais nous rassure immédiatement en nous promettant de régler rapidement ce qu'il appelle un « contretemps ». Pendant la nuit, il fait casser les vitrines de quelques-uns de ses propres cinémas et, ayant fait par là même la démonstration que cette diffusion entraînait trop de risques pour son entreprise, il peut annoncer que sa société doit faire machine arrière et revenir à la diffusion dans une seule salle¹.

Situé aux confins de notre période trentenaire, ce dossier ne constitue pas une affaire de censure à proprement parler puisque le distributeur, sans doute le personnage le plus puissant de la sphère cinématographique, a opté pour une stratégie externe mais non publique consistant à négocier plutôt que d'invectiver, négocier avec le ministre en ignorant superbement les censeurs. Pour autant, *Salo* suscite la polémique, dans la presse comme au Parlement², divise les censeurs, oppose un professionnel de la commission – Pierre Édeline³ – à son propre frère et, surtout, entérine le divorce de la censure et de l'État, celui-ci ayant depuis peu choisi d'épouser les Finances, en secondes noces.

La peinture du *sadisme*, comme celle des *méfais* mais plus encore, conduit les censeurs à se poser systématiquement la question de l'identité

1. Hubert Astier, entretien du 21 juin 2004, cité par Michèle Dardy-Cretin, Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture (1974-1976). Un innovateur méconnu, La Documentation française, « Travaux et documents », n° 22, 2007, p. 140.

2. Où le député dans la circonscription duquel se trouve la seule salle projetant le film fait savoir son mécontentement. Question écrite n° 29437 de M. Frédéric-Dupont le 2 juin 1976. CAC 20070223/179.

3. Pierre Édeline représente les exploitants dans la commission, de 1968 à 1975.

des personnages qui infligent et subissent mais aussi celle des intentions du réalisateur et de son éventuelle « complaisance ». Surtout pendant la période obsidionale, ces censeurs ont été confrontés sans parvenir à endiguer le flot à des œuvres qui entendaient amalgamer érotisme et souffrance féminine, comme en réaction à l'émergence des revendications féministes.

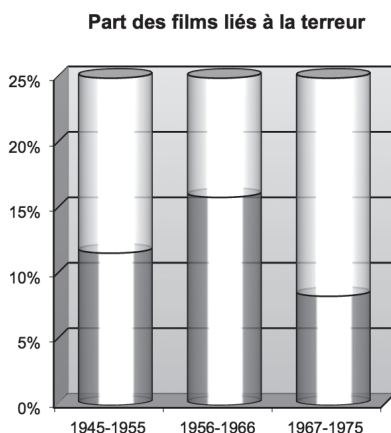
CHAPITRE 8

TERREUR

Un film du corpus sur dix a fait l'objet d'une restriction pour des motifs tels que la « terreur », l'« horreur », l'« angoisse » ou l'« épouvante ». Avec 16 % des films concernés, la période conflictuelle (1956-1966) présente le taux le plus élevé. La création du seuil d'âge à 13 ans, en 1961, avait pour fonction de permettre aux censeurs une plus grande clémence vis-à-vis des films d'épouvante, ainsi que

des westerns et des policiers, en réservant le seuil à 18 ans aux films qui portaient atteinte aux mœurs. De fait, l'examen des dossiers postérieurs à 1961 montre que 64 % des films relevant du motif « terreur » sont interdits aux moins de 13 ans mais le tiers restant prouve qu'il n'y a pas d'automatisme.

Pour ces films, la commission rédige des avis dont la spécificité tient à ce qu'ils évoquent le public concerné au moins autant que le contenu du spectacle auquel il faut le soustraire. Ainsi, en cette année 1961, le seuil à 13 ans est recommandé pour *Hurler de peur*¹ « en raison du caractère angoissant du film et de certaines scènes de nature à donner des cau-



1. *Scream of Fear*, Holt, Royaume-Uni, 1961. Moins de 13 ans (PS), le 24 juillet 1961.

chemars aux jeunes enfants». Mais dès cette année de création du seuil à 13 ans, les censeurs se fixent sur la formule : « Scènes d'épouvante qui pourraient impressionner les jeunes enfants. » En 1976, lors du réexamen du *Bal des vampires*¹, le représentant de Jeunesse et Sports oppose une fin de non-recevoir à la levée du seuil à 13 ans fixé neuf ans plus tôt car « sensibilité et affectivité des jeunes spectateurs sont des constantes quasi biologiques de l'individu² ». On le voit, le film d'épouvante engendre un discours censorial axé sur la réception.

Suspense et angoisse

Mais, avant d'évoquer le film d'épouvante ou d'horreur, effectivement produit dans le but de faire peur, il faut citer des œuvres que les censeurs ont qualifiées de terrifiantes en raison d'un suspense insoutenable générateur d'angoisse. C'est le cas, en 1948, d'*Une incroyable histoire*³ qui raconte le calvaire de Tommy, un jeune garçon qui invente souvent des histoires à dormir debout et que personne ne croit le jour où il affirme avoir vu les voisins commettre un meurtre. L'enfant est alors pris en chasse par le couple assassin, leur échappe de justesse et parvient à faire triompher la vérité. « Film tragique et hallucinant. À interdire formellement aux mineurs (décision prise à l'unanimité des membres présents) » écrit le président, ce qui laisse le distributeur « fort étonné » car « il s'agit d'un enfant faisant preuve de ténacité et de courage, par conséquent, c'est plutôt un film moral⁴ ». Certes, mais la morale n'est pas en cause.

Bien que leurs interdictions aux moins de 16 ans ne soient pas motivées, on peut classer *Les Diaboliques*⁵ ou *La Nuit du chasseur*⁶ dans cette même catégorie des films victimes de la virtuosité de leurs réalisateurs.

1. *Danse of Vampires*, Polanski, États-Unis, 1967. Moins de 13 ans par 12 voix contre 6, le 21 novembre 1967. Maintien en 1976. Tous publics en 1981.

2. A. Berthelot, sous-commission.

3. *The Window*, Tetzlaff, États-Unis, 1948. Moins de 16 ans, le 31 mars 1949.

4. RKO, courrier du 30 avril 1949.

5. Henry-Georges Clouzot, 1954. Moins de 16 ans par 13 voix contre 5 et 1 abstention, le 26 janvier 1955.

6. *The Night of the Hunter*, Laughton, États-Unis, 1955. Moins de 16 ans par 10 voix contre 8, le 15 mai 1955.

C'est encore le cas, en 1958, pour *Cri de terreur*¹ auquel les censeurs reprochent unanimement son « atmosphère d'angoisse ». De même, *Psychose* écope du seuil le plus élevé « en raison de l'atmosphère oppressante et des scènes d'effroi » qu'il contient. En sous-commission, la représentante de l'Éducation nationale s'était montrée un peu plus prolixe : les trois scènes incriminées sont donc celle de la douche, celle du meurtre du détective qui dévale les escaliers après avoir été poignardé, et celle au cours de laquelle Lila, la sœur de Marion, découvre le cadavre empaillé de la mère de Norman. Cette dernière scène relève bien de l'effroi en raison de l'effet de surprise accentué par les violons stridents de Bernard Herrmann. À l'inverse, la scène de la douche repose, quant à elle, sur le suspense car le spectateur voit l'agresseur à travers le rideau de douche avant même que le premier coup de couteau ne soit donné. De plus, cette scène mêle l'érotisme à la violence, malgré le floutage du corps de la doublure de Janet Leigh et en raison des plans sur son visage extasié que l'eau inonde. Et le meurtre relève bien du viol, d'autant qu'il est commis avec un couteau, que la sous-commissaire a justement trouvé « assez impressionnant² ». En outre, comme dans l'ensemble du film, le spectateur est pris dans une contradiction qui l'empêche de s'identifier à un personnage. Il compatit au sort de la victime, alors même qu'il avait jusqu'ici désapprouvé le vol qu'elle a commis, mais il partage secrètement la pulsion intrusive de l'agresseur, tout en culpabilisant. L'« atmosphère oppressante » évoquée par Henry de Ségogne est sans doute le fruit de ce malaise mais aussi du suspense, de l'absence de dialogues pendant de longues séquences, des contre-plongées sur le château néogothique, c'est-à-dire, en somme, du génie du réalisateur. Néanmoins, du point de vue des censeurs, la virtuosité n'est pas nécessaire à la création d'une atmosphère angoissante. En 1971, Geneviève Letondot visionne *L'Oiseau au plumage de cristal*.³ qui appartient au genre italien du *giallo*⁴, dans lequel des meurtres en série sont invariablement commis par un psychopathe.

1. *Cry Terror!*, Stone, États-Unis, 1958. Moins de 16 ans à l'unanimité, le 23 septembre 1958.

2. Procès-verbal de sous-commission, 22 juillet 1960.

3. *L'Uccello dalle piume di cristallo*, Argento, Italie, 1970. Procédure simplifiée refusée par le distributeur. Moins de 13 ans par 10 voix contre 7 favorables au seuil à 18 ans, le 13 avril 1971.

4. Du nom des couvertures jaunes des romans dont s'inspire ce sous-genre lancé par Mario Bava. Voir Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 125.

Ici, il s'agit d'une femme élégamment vêtue de noir mais la sous-commissaire n'a guère apprécié le caractère flamboyant de l'œuvre : « Cette histoire à dormir debout se déroule dans une atmosphère d'angoisse constante : poursuites dans la nuit, poignards qui brillent dans les coins obscurs, personnages inquiétants et déséquilibrés. Tout contribue à créer un climat de terreur¹. » Le distributeur refuse l'interdiction aux moins de 13 ans en procédure simplifiée, ce qui lui vaut d'attendre plus d'un mois et d'échapper de justesse à un seuil à 18 ans.

UN PROTOCOLE : LA PROCÉDURE SIMPLIFIÉE

La procédure simplifiée consiste à délivrer un visa avec seuil d'âge sur simple proposition de la sous-commission, sans projection en plénière, sous réserve que l'ayant droit accepte, par écrit, le seuil d'âge proposé. Ainsi, il obtient son visa en quelques jours au lieu de patienter plusieurs semaines.

En 1963, Bruno Chéramy, le représentant d'Alain Peyrefitte, déplore l'expérimentation de cette procédure par Henry de Ségogne : « Je fais des réserves, pour ma part, sur cette mesure qui est fort peu orthodoxe et qui est à la limite de la légalité. Une interdiction quelconque ne peut être prise qu'après examen de la commission plénière mais on peut jouer sur le terme "examen", avec ou sans projection². » Quatre ans plus tard, lorsque le procédé devient systématique et officiel, Bruno Chéramy ne condamne plus l'aventurisme du président mais justifie une évolution « regrettable³ » mais inéluctable au vu du débordement de la commission. Ce protocole est donc significatif de l'entrée dans la période obsidionale (1967-1975) qui voit les censeurs submergés par la transgression.

Ce protocole renforce considérablement le rôle des sous-commissaires, ces retraités bénévoles recrutés par Robert Touzery comme Alfred Barbariche, Geneviève Letondot, Marcelle Dietsch

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 6 mars 1971.

2. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, 21 juin 1963, CAC 19870373/23.

3. Bruno Chéramy, note à George Gorse, 8 décembre 1967, CAC 19870373/24.

ou Marie-Madeleine Chabrier. Ils devaient, jusqu'ici, trier le censurable de l'admis. Il leur incombe désormais de distinguer le censurable admis mais réservé aux adultes donc destiné à la procédure simplifiée, du licencieux, passible de coupures ou d'interdiction totale, donc de comparution en plénière. Parce que la plénière veut tout de même garder un œil sur ce tri, on exige d'eux qu'ils rédigent désormais des rapports très détaillés là où il leur suffisait, auparavant, de quelques mots pour justifier d'un renvoi en plénière.

Autre évolution mise en évidence par l'instauration de ce protocole, les films interdits aux mineurs se voient assimilés – du strict point de vue protocolaire – à des productions destinées au visa tous publics. Rien ne dit mieux la banalisation du licencieux et l'atténuation de l'inquiétude des adultes vis-à-vis de la jeunesse en cette fin des années 1960.

Frankenstein & Cie

Le film de terreur ou d'épouvante est un dérivatif du genre fantastique qui se définit par la recherche d'un point d'équilibre entre l'étrange et le crédible. L'effroi n'est plus une composante du film mais son but. Dans les années 1960, des films, britanniques ou italiens pour la plupart, font davantage appel à la répulsion – voire au haut-le-cœur – qu'à l'effroi. On entre donc dans la catégorie de l'horreur, en attendant le *gore*, définie par ces flots d'hémoglobine¹.

Le savant fou est une figure récurrente du film d'épouvante. Il apparaît, par exemple, dans *La Femme nue et Satan*² où un docteur maléfique assemble le corps parfait d'une danseuse et la tête ravissante d'une bossue et maintient en vie la tête coupée d'un confrère. Le représentant de la Santé publique juge que ce film allemand « rappelle trop d'expériences

1. Pour la délimitation de ces genres proches, voir Vincent Pinel, *op. cit.*, p. 102.

2. *Die Nackte und der Satan*, Trivas, RFA, 1959. Moins de 18 ans, le 20 octobre 1959.



Dans *La Femme nue et Satan*, la tête sans corps de Michel Simon est coupée par les censeurs.

faites dans les camps de concentration¹ ». L'œuvre est l'une des premières à subir l'interdiction aux moins de 18 ans. Pour obtenir le visa tous publics de sa bande-annonce, le distributeur a dû couper la tête coupée de Michel Simon ainsi que quelques nudités.

Sans qu'il y soit fait référence, ce film s'inspire de la plus réputée des créatures maléfiques, faite de morceaux de cadavres et furieuse de son état. Frankenstein est apparu au cinéma en 1931, comme son cousin Dracula². Depuis, il s'est vu mêlé à bien d'autres genres que l'épouvante, comme en témoignent les titres repérables, tout au long de la période, sur les listes d'interdits aux mineurs publiées par le CNC, depuis *Deux nigauds contre Frankenstein*³ jusqu'à *Lady Frankenstein, cette obsédée sexuelle* en passant par *La Fiancée de Frankenstein*, *La Légende du nouveau Frankenstein*, *Les Horreurs de Frankenstein*, *L'Empreinte de Frankenstein*, *Frankenstein s'est échappé*, *La Revanche de Frankenstein*, *Frankenstein créa la femme* ou *Le Retour de Frankenstein*. Pour beaucoup, ces productions émanent d'une firme anglaise spécialisée dans l'épouvante, la Hammer.

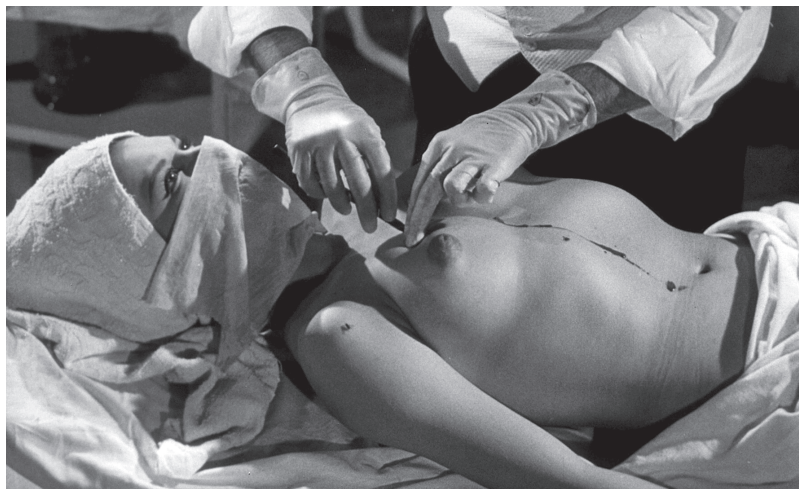
Le personnage du docteur Orlof est un ersatz issu de l'imagination prolifique d'un auteur espagnol, Jésus Franco, alias Jess Frank, alias David Khune, alias Clifford Brown⁴, que nous avons déjà croisé au chapitre *Sadisme* et retrouverons au chapitre *Pornographie*. Cet écrivain de romans fantastiques passe à la caméra, en 1962, pour l'adaptation de son *Horrible*

1. Procès-verbal de sous-commission, 1^{er} octobre 1959.

2. Tod Browning, *Dracula*, États-Unis, 1931 et James Whale, *Frankenstein*, États-Unis, 1931.

3. *Abbott and Costello Meet Frankenstein*, Cross, États-Unis, 1948. Moins de 16 ans en 1949.

4. Parmi 32 pseudonymes recensés par Jean-Pascal Constantin. Voir www.lesgensducinema.com



Le Dr Orlof (Howard Vernon) joue du bistouri sur les corps féminins.

*Docteur Orlof*¹ que la sous-commission qualifie de « Frankenstein traité avec mauvais goût² ». Au cours des années 1960, il devient l'un des piliers d'Eurociné pour laquelle il tourne vite et beaucoup. Sa filmographie labyrinthique comporte, selon les auteurs, entre 160 et 200 titres, dont 5 figurent dans notre échantillon. *Les Maîtresses du Dr Jekyll*³ reprend les ingrédients de la frankenteinologie : le docteur Conrad Jekyll – qui n'a rien à voir avec le personnage de Stevenson et s'appelle Fisherman dans la VO – se rend au chevet du docteur Orlof et obtient le secret de la recette permettant de fabriquer un vrai zombie tueur télécommandé. Une fois la créature fabriquée à partir de son défunt frère, il la lance aux trousses des stripteaseuses avec lesquelles il a eu des liaisons orageuses, ce qui permet au réalisateur de dénuder quelques poitrines dans d'interminables scènes de cabaret mais l'ensemble reste si sage que le seuil n'est fixé qu'à 13 ans. C'est Eurociné qui a demandé à Jésus Franco d'épicer un peu ses films. En 1969, pour *Les Orgies du docteur Orlof*⁴, la société donne son accord pour un seuil à 18 ans en procédure simplifiée, « compte tenu de

1. *Gritos en la noche*, Franco, Espagne, 1962. Moins de 18 ans, le 25 avril 1962.

2. Procès-verbal de sous-commission, s.d.

3. *El Secreto del Dr. Orlof*, Franco, Espagne, 1964. Moins de 13 ans, le 21 septembre 1965.

4. *El enigma del ataud*, Alcocer, Espagne, 1969. Moins de 18 ans, le 14 février 1969.

la présence de certaines scènes indispensables au déroulement du film¹ », preuve que les seuils d'âge paraissent désormais utiles pour crédibiliser le caractère transgressif de certaines productions. Tous ces films font appel à la crainte de la science puisqu'ils mettent tous au centre de l'intrigue un savant fou ou maladroit dont les expérimentations mal intentionnées ou hasardeuses aboutissent à l'apparition de créatures maléfiques ou monstrueuses. Dans cette veine, on peut encore citer *Dracula contre Frankenstein*², *Abd el Ghoul, le loup-garou*, *Hypnose, la folie du massacre*³ ou *Sex Monster*.⁴ Il s'agit là d'une production de série, mais le genre peut aussi charrier des œuvres originales et novatrices.

Le gérant d'Étoile distribution s'excuse presque lorsqu'il présente à la commission *La Nuit des morts-vivants*⁵. Le « caractère spécial⁶ » du film l'a fait renoncer aux frais de doublage, il le présente en VO avec interprète et propose de le passer directement en plénière. « Quel est ce caractère spécial ? » s'interroge Robert Touzery en marge du courrier. Des morts récents ressuscitent à cause d'une expérience atomique mal maîtrisée. Une fois sortis de leurs tombes, les morts-vivants se mettent en quête de chair humaine et assiègent une maison isolée dans laquelle sept vivants-vivants se sont barricadés. Tous, sauf un, périssent, tout autant en raison de leur manque de solidarité que de la gloutonnerie des zombies. Au programme, une scène d'anthropophagie, un matricide commis par une fillette et quelques secondes de nudité. Le film a été financé par un producteur indépendant avec un micro-budget de 114 000 dollars mais Romero tire parti des contraintes et le film fonctionne grâce aux vieilles recettes de l'expressionnisme : contraste élevé du noir et blanc, musique stridente, plaintes et hurlements amplifiés par effet de réverbération. Les zombies se meuvent avec lenteur et raideur, comme chez Murnau. Le rôle principal est confié à un acteur noir. Il ne s'agit pas, à proprement parler, du

1. Eurociné, courrier au président, 23 janvier 1967.

2. *Los Monstros del terror*, Demichelli, Espagne, 1970. Moins de 13 ans (PS), le 17 décembre 1970.

3. *Hipnos follia di massacre*, Bianchini, Italie, 1967. Moins de 13 ans, le 9 septembre 1969.

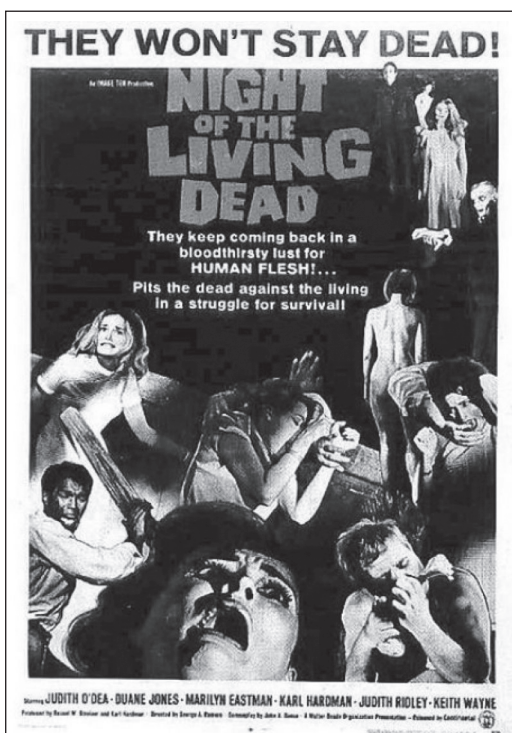
4. *Las Luchadoras vs el robot asesino*, Cardona, Mexique, 1967. Moins de 13 ans, le 8 octobre 1970.

5. *Night of the Living Dead*, Romero, États-Unis, 1968. Moins de 18 ans, le 2 octobre 1969.

6. D. Wasserman, courrier au président, 25 juin 1969.

héros du film, qui n'en comporte pas, puisqu'il tue l'un de ses comparses de sang-froid pour garder la possession de l'unique fusil du groupe. Seul rescapé, il est finalement abattu par la milice populaire qui est chargée d'éradiquer les zombies et qui ne fait pas dans le détail. Tournée en 1968, à l'issue d'une décennie émaillée de lynchages racistes aux États-Unis, cette fin a évidemment une signification politique qui n'a, cependant, pas influencé les censeurs. Marcelle Dietsch assène que ce film « n'a aucun intérêt artistique¹ » mais le seuil à 18 ans est finalement justifié par « son caractère cauchemardesque, excédant les lois du genre ».

Comme on le voit, les censeurs ne s'épuisent pas en commentaires pour ce genre de films dont l'interdiction aux mineurs semble d'emblée acquise, même pour leurs ayants droit. Il faut un Alfred Barbariche et une œuvre franchement gore – *Jonathan*² – pour nous sauver de cette torpeur : « On pense à Dracula. Toutefois, le style est différent de ce que l'on a vu dans le genre, l'action décousue, le découpage déconcertant, arbitraire, l'intrigue étouffée sous des monceaux de cadavres hideux et des flots de sang, émaillée de scènes sexuelles plus calmes qu'on a voulu "reposantes" mais qui, très réalistes, insistantes, exhibitionnistes et accompagnées



L'affiche de *La Nuit des morts-vivants* reprend, entre autres, les quelques secondes de nudité présentées dans le film.

1. Marcelle Dietsch, sous-commission, 22 septembre 1969.

2. *Jonathan*, Geissendorfer, RFA, 1970. Moins de 13 ans par 9 voix contre 8 favorables au seuil à 18 ans, le 2 septembre 1971.

d'un bruitage significatif, dégagent une forte émotion voluptueuse¹. » Toutefois *Jonathan* « a donné de la tablature à la sous-commission » car il est « bien fait » et « évoque Bosch et Bruegel ». Tandis que la sous-commission regrette l'absence de seuil à 16 ans et que le distributeur ne voit aucun inconvénient à une interdiction aux moins de 18 ans, la plénière opte pour le seuil inférieur, à une voix près.

Trois indices permettent de penser que *Frankenstein*, *Dracula*, les vampires et les zombies – soit toutes les créatures venant ou revenant de l'au-delà – ont obtenu une sorte de droit de cité rue de Lubeck, en ce début des années 1970. Le premier indice apparaît dans *Les Horreurs de Frankenstein*², production de la Hammer, qui met en scène *Frankenstein Junior*, digne héritier de son père, signée de Jimmy Sangster et non de Terence Fisher comme la plupart des *opus* précédents. Ce scénariste passé à la réalisation n'a pas convaincu Alfred Barbariche : « son film est froid alors que, paradoxalement, les Anglais font brûlant dans le genre ». Pierre Soudet a placé une petite annotation en marge du rapport : « Je me demande si en matière de vampirisme et de "frankensteinologie", il ne serait pas possible d'arriver, comme pour les westerns, à une jurisprudence de série, autorisant le recours à une procédure simplifiée. Est-ce convenable en l'espèce ? » Deuxième indice, les sous-commissaires adoptent de plus en plus nettement le ton de l'expertise, comme ici encore à propos de *Dracula A. D. 72*³ : « Je crains toutefois que les fanatiques de l'épouvante ou de l'horreur ne soient déçus. Ce n'est pas du grand *Dracula* qu'il nous a été donné de voir ce jour mais un sous-produit sans personnage réellement horrifique, sans sadisme, et le réalisme de quelques scènes dites fortes reste tout relatif. Ne parlons pas de la sensualité ; elle est d'une discrétion qui confine à la pudeur⁴. » Troisième indice : avec les années, les attendus deviennent tout simplement débonnaires. En 1974, pour *La Malédiction des vampires*⁵, film gothique classique, Françoise Castro recommande « un petit moins de 13 ans ».

1. Alfred Barbariche, sous-commission, 26 juillet 1971.

2. *The Horror of Frankenstein*, Sangster, Royaume-Uni, 1970. Moins de 13 ans (PS), le 18 mai 1972.

3. *Dracula A. D. 72*, Gibson, Royaume-Uni, 1972. Moins de 13 ans (PS), le 25 septembre 1972.

4. Alfred Barbariche, sous-commission, 25 septembre 1972.

5. *La Malédiction des vampires*, Lacy, Espagne, 1974. Moins de 13 ans (PS), le 13 novembre 1974.

Sorcellerie et diableries

Un sous-genre proche est celui du satanisme dans lequel on rencontre démons, sorcières, sabbats et possédés. *Häxan*, œuvre majeure, hors normes et solitaire, signée d'un Suédois, chanteur d'opéra et ancien marchand de vin, Benjamin Christensen, date de 1922 mais la version sonorisée est proposée aux censeurs en 1968, sous le titre *La Sorcellerie à travers les âges*¹. Le distributeur déclare accepter le seuil à 18 ans proposée en sous-commission mais tente tout de même, «à toutes fins utiles», d'expliquer aux censeurs la place que *Häxan* occupe dans l'histoire du cinéma, en citant Georges Sadoul : «Le sadisme et l'obscénité de certaines scènes auraient pu limiter la carrière du film aux salles spécialisées, interdites aux "moins de 18 ans". Mais, comme chez Breughel et Callot, dont Christensen s'inspire directement, l'art transfigurait les détails qui, sans lui, auraient été vulgaires et répugnants².» La convocation du prude Sadoul est une arme à double tranchant qui, en l'espèce, ne peut que



L'anticléricalisme et le blasphème omniprésents dans *Häxan*.

1. *Häxan*, Christensen, Suède, 1922. Moins de 18 ans, le 19 avril 1968.

2. Georges Sadoul, cité par Serge de Dietrich, courrier au président, 12 avril 1968.

conforter les censeurs dans leur jugement : il y a bien « sadisme » et « obscénité ». Sadisme parce que l'on jette des nouveau-nés dans les chaudrons, parce que les bourreaux de l'Inquisition obtiennent les aveux des sorcières en leur arrachant des morceaux de poitrine à la tenaille. Obscénité, sans doute, parce qu'au cours de leurs messes noires les sorcières nues s'offrent à des démons ou embrassent le postérieur du Diable, incarné par Christensen. Le film est donc interdit aux mineurs en raison « des tortures et des sabbats au cours desquels des comportements lubriques et obscènes sont montrés ». L'anticléricalisme forcené de l'œuvre qu'Ado Kirou rêvait de passer dans tous les lycées ne donne lieu à aucun commentaire de la part des censeurs.



Mia Farrow dans la séquence finale de *Rosemary's Baby*.

En cette même année 1968, dans *Rosemary's Baby*¹, un couple s'installe dans un immeuble réputé hanté. Les voisins, trop prévenants, inquiètent Rosemary mais enchantent son mari. Un cauchemar révèle à l'héroïne qu'elle est enceinte. Une

foule de faits inquiétants, peut-être produits par l'imagination de la jeune femme, font monter l'angoisse en elle. Lors de la scène finale, Rosemary, à qui il avait été dit qu'elle avait perdu son enfant, l'entend dans la pièce voisine. Elle y fait irruption armée d'un couteau, y trouve son mari, les voisins et un berceau tendu de noir orné d'un crucifix retourné. Elle hurle, invective l'assistance puis, finalement, se ravise et chante une berceuse à l'enfant du démon que l'on ne voit pas. Qualifié de « sordide² », le film est interdit aux mineurs.

Autre film majeur, *L'Exorciste*³ arrive en France muni de deux Oscars et précédé de sa réputation ; « *L'Exorciste* eut un impact monstrueux. Les gens s'effondraient, s'évanouissaient et faisaient des crises d'hystérie dans les cinémas. Les exploitants répandaient de la litière dans les salles en cas de vomissements. Des spectateurs, persuadés d'être possédés ou qu'un

1. *Rosemary's Baby*, Polansky, États-Unis, 1968. Moins de 18 ans, le 7 août 1968.

2. Procès-verbal de sous-commission, 31 juillet 1968.

3. *The Exorcist*, Friedkin, États-Unis, 1973. Moins de 18 ans, le 5 septembre 1974.

de leurs proches l'était, bombardaient l'Église catholique de demandes d'exorcisme. Un prélat de l'Église d'Écosse écrivit qu'il "aurait préféré prendre un bain de purin plutôt que de voir ce film"¹. » Le personnage du film qui est possédé est une adolescente, interprétée par une actrice de 14 ans dont la voix est doublée, pendant les scènes de démente, par une actrice plus âgée à la voix rauque. La mère de Regan fait appel à deux prêtres pour exorciser sa fille. Lors de ses transes, la gamine abreuve les curés d'insultes, à caractère sexuel notamment, mais ce serait se méprendre que d'y voir une quelconque marque d'anticléricalisme car les hommes d'Église finissent par avoir raison du malin là où le psychiatre, emblème de la modernité, avait lamentablement échoué avant de se pendre. En ce milieu des années 1970, au moment où les idéaux progressistes régressent, le message du film quant au féminisme n'est pas moins réactionnaire puisqu'il s'apparente à « un cauchemar masculin sur la puberté féminine² ». D'ailleurs, Geneviève Letondot est comblée par « cet excellent film [qui] renouvelle, avec un sujet un peu oublié, le jeune film d'horreur » mais propose un seuil à 18 ans pour cette « étude de démonologie³ ». Pierre Soudet rend, lui aussi, hommage au talent du réalisateur mais justifie le seuil d'âge par plusieurs scènes « certainement nécessaires au progrès du récit » mais terrifiantes telles que les blessures sexuelles que s'inflige la jeune fille à grands coups de crucifix ou la mort violente des prêtres.

Les censeurs ne sont pas aussi laudatifs avec le satanisme cinématographique lorsque le film n'est pas une grosse machine hollywoodienne. En 1971, *Vierges pour Satana*⁴ inspire ce commentaire peu amène à Alfred Barbariche : « Disons que toute cette épouvante, cette nécrophilie de pacotille, ces diableries de bazar, n'effraieront ni les adultes, ni les adolescents⁵. » Le seuil peut donc être fixé à 13 ans.

1. Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood: Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... la révolution d'une génération*, Paris, Le Cherche-midi, 2006 [2002], p. 316.

2. *Ibid.*

3. Geneviève Letondot, sous-commission, 1^{er} août 1974.

4. Sans doute *Una spada per Brando*, Caltabiano, Italie, 1970. Moins de 13 ans, le 3 juin 1971.

5. Alfred Barbariche, sous-commission, 3 juin 1971.

Le bestiaire de l'épouvante

Les êtres terrifiants du cinéma fantastique ne sont pas toujours des humains ou apparentés. Les bêtes, elles aussi, peuvent être effrayantes par leur taille ou par leur nombre. Dans tous les cas de figure, un incident provoqué par l'activité anthropique, a perturbé l'ordre naturel et engendré la prolifération, le gigantisme ou l'agressivité. Dans notre échantillon, *Des monstres attaquent la ville*, daté de 1954, et ses fourmis géantes est la première œuvre à relever de cette épouvante animalière. En 1957, *La Marque*¹ est affublé d'un seuil à 16 ans parce que les monstres qu'il comporte sont « dangereux à placer sous les yeux des enfants ». L'avocat du distributeur proteste car *La Marque* est la suite du *Monstre* qui était tous publics, alors que l'on y voyait « un homme se transformer peu à peu, sous les yeux des spectateurs, en un monstre semblable à celui de *La Marque*² ». Fait rare, en 1961, la commission refuse de réexaminer le film en raison de son « ancienneté ». Il faut encore dix ans pour que le seuil soit ramené à 13 ans. À cette occasion, les fameux monstres sont décrits comme d'« énormes caniches³ ». Autre distributeur mécontent, celui de *La Planète des singes*⁴, qui refuse la procédure simplifiée car il ne voit pas comment ce film « de genre science-fiction⁵ » pourrait traumatiser les enfants. En plénière, Robert Touzery fait pencher la balance en faveur du seuil d'âge et le justifie par « la présence permanente de ces singes, aux faces plus ou moins repoussantes, les scènes de violences auxquelles ils se livrent sur les humains survivants ». Cinq ans plus tard, la Fox argue de « l'évolution des mœurs » pour revenir à la charge mais Alfred Barbariche recommande le maintien au nom des images suivantes :

Hommes et femmes démunis, abêtis, chassés comme gibier à travers champs et bois, par d'énormes singes à cheval qui les maltraitent et les tuent, corps humains jonchant le sol ou pendus, nus, comme viande de boucherie, prisonniers hurlant dans des cages et traités

1. *Quatermass II*, Guest, Royaume-Uni, 1957. Moins de 16 ans, le 28 octobre 1957. Tous publics en 1971.

2. René Moatti, courrier au secrétaire d'État, 20 décembre 1957.

3. Sous-commission.

4. États-Unis, 1967. Moins de 13 ans, le 16 avril 1968. Tous publics, le 4 décembre 1973.

5. Jean Mourier, courrier à M. Grundler, 2 avril 1968.



Des humains « pendus, nus, comme viande de boucherie »
dans *La Planète des singes*.

comme des animaux [...] La sous-commission, très consciente de l'évolution des mœurs survenue depuis quelques années dans le domaine de la sexualité, conteste que cette libéralisation se soit étendue aux plans de l'horreur et de la violence. Aujourd'hui comme hier, un public enfantin peut être traumatisé par les scènes effrayantes visées ci-dessus¹.

Mais Raymond Labelle note, quant à lui : « Personnellement, *La Planète des singes* ne m'était pas apparu comme un film d'épouvante mais de science-fiction et d'aventure² » et le ministre accorde le visa tous publics. Dans ce dossier, la terreur invoquée, puis contestée, est compliquée par la proximité des deux espèces et par l'inversion de leur hiérarchie.

Comme nous l'avons dit, l'utilisation des animaux à des fins horribles joue généralement sur la taille et/ou sur le nombre. Dans la catégorie des bestioles infimes mais innombrables, on peut citer *Les Insectes*

1. Alfred Barbariche, sous-commission, 21 novembre 1973.

2. Raymond Labelle, note à Pierre Soudet, 27 novembre 1973.

*de feu*¹, dans celle des bêtes dont le nombre est aggravé par une taille anormale, il y a les tortues géantes des *Envahisseurs de l'espace*², et dans la famille mastodonte solitaire, on ne peut faire l'impasse sur le « grand blanc » des *Dents de la mer*³ auquel on reproche « de longues séquences sanglantes, ou de suspense trop angoissant ». Un peu moins solitaire est *Gappa, le descendant de Godzilla*⁴, jeune monstre préhistorique capturé par des explorateurs et amené à Tokyo, puis délivré, au prix de moult dégâts, par son papa et sa maman.

Du monstre géant à l'insecte pléthorique, du maniaque au mutant, de la sorcière au vampire, du zombie au possédé, le film de terreur engendre une conflictualité rare et faible. Cela tient, d'une part, au fait qu'il est rarement français et d'autre part, aux restrictions limitées à des seuils d'âge et à des coupes volontaires dont le but est, justement, l'obtention du bon seuil d'âge. En outre, la plupart de ces œuvres positionnent leurs personnages dans un monde déréel, ce qui ne peut que pousser le censeur à la magnanimité puisque sa fonction est de surveiller le portrait que les cinéastes brossent du monde réel.

1. *Bug*, Szwarc, États-Unis, 1975. Moins de 13 ans, le 15 juillet 1975.

2. *Gezora, Ganime, Kameba: Kessen! Nankai no daikaijû*, Honda, Japon, 1970. Moins de 13 ans (PS), le 28 octobre 1971.

3. *Jaws*, Spielberg, États-Unis, 1975. Moins de 13 ans, le 17 juillet 1975.

4. *Daikyojû Gappa*, Nogushi, Japon, 1967. Moins de 13 ans, le 13 mars 1973.

TROISIÈME PARTIE

LA SOCIÉTÉ

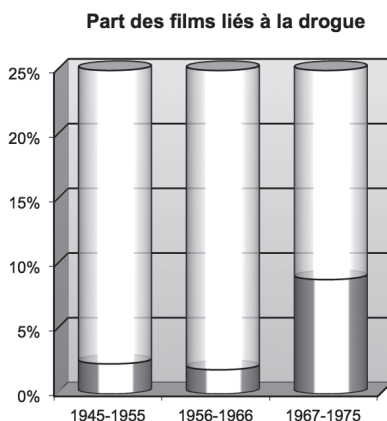
Les cinq chapitres de cette partie renvoient à des questions sociétales. Les films concernés, à travers lesquels les auteurs ont voulu questionner une norme sociale, représentent 18 % de l'échantillon. La *drogue*, qu'il s'agisse de son trafic, de ses usages ou des conséquences de sa consommation est un thème lié à la période obsidionale et marqué par une évolution chaotique de la jurisprudence censoriale. De même, la *famille* et les liens familiaux déviants par rapport à la norme sociale ne sont que rarement dépeints avant 1967. Le trouble du *psychisme*, réel ou supposé, ainsi que son traitement médical et social, a fait l'objet d'œuvres par lesquelles des cinéastes ont voulu apporter leur contribution aux interrogations des sociétés occidentales quant à leurs « fous ». *Le Littré* définit les *mœurs* comme des « habitudes considérées par rapport au bien ou au mal », c'est-à-dire par rapport à la morale. En l'espèce, ce sont principalement les innovations de la jeune génération dans les domaines du couple, mais aussi du langage, que les censeurs ont eu à réprimer. Enfin, les représentations des *jeunes* ont posé problème aux censeurs tout au long de la période. Néanmoins, le « problème » a changé de nature. Dans un premier temps, la censure doit sévir contre la représentation d'actes délictueux accomplis par des personnages jeunes, puis, progressivement, c'est la façon d'être de ces jeunes et leur rapport au monde qui sont combattus, alors même qu'aucun délit n'est représenté à l'écran.

CHAPITRE 9

DROGUE

Avant 1967, la toxicomanie et le trafic de stupéfiants apparaissaient plutôt à la périphérie des intrigues. Le maître chanteur du *Corbeau* de Clouzot était morphinomane. *Le Bagnard*¹ de Willy Rozier était cocaïnomane. En 1961 encore, c'est dans un trafic d'ordonnances que le fils d'un médecin est entraîné par sa petite amie dans *La Tricheuse*². Même

périphériques, ces allusions posent problème aux censeurs alors que ne sont décrits ni l'usage ni les effets de la drogue. Pour les évocations plus franches de la toxicomanie, une jurisprudence très nette apparaît dès les années 1950.



Établissement de la jurisprudence

En 1953, la précensure pronostique un seuil à 16 ans, des coupures et une interdiction à l'exportation à Yves Ciampi pour *L'Esclave*³. Cette fois, la toxicomanie, involontaire, est au cœur de l'intrigue. Hospitalisé

1. Willy Rozier, 1950. Moins de 16 ans, le 2 mars 1951.

2. Henri-Georges de Meyst, Belgique, 1960. Moins de 18 ans, le 19 avril 1961.

3. Yves Ciampi, 1953. Moins de 16 ans, le 27 novembre 1953.

à la suite d'un accident, un compositeur devient dépendant à la morphine et sa déchéance est inéluctable. Quelques modifications sont conseillées : « C'est à la colonie [à l'étranger] que j'ai connu la drogue¹. » Le réalisateur se conforme à ces demandes mais le seuil d'âge est tout de même attribué au film. Cormoran Films proteste car le réalisateur « a volontairement évité toute scène qui aurait pu faire même allusion au plaisir éprouvé par le drogué pour ne montrer que le côté dangereux et le destin tragique des intoxiqués² ». De plus, la Centrale catholique invite les prêtres et les religieuses à une avant-première au Marignan et présente le film comme un « remède préventif par le cinéma » contre la drogue. Mais la censure reste inflexible.



« La femme qui prend de la coco quand elle renifle » aux côtés de Jean Gabin dans *Razzia sur la chnouf*.

L'année suivante, Gaumont produit *Razzia sur la schnouf*³, un policier entièrement centré sur la drogue, son trafic et son usage, en espérant que la part belle faite à la police suffise à amadouer les censeurs. En effet, l'infiltration d'un policier, incarné par Jean Gabin, parmi les trafiquants permet le démantèlement du réseau. La précensure met

en garde la firme contre une interdiction aux mineurs et à l'exportation et l'invite à traiter le scénario avec « le plus grand soin⁴ ». C'est à Henri Decoin que l'on confie cette tâche en lui allouant le budget appréciable de 116 millions. Le résultat divise les censeurs gouvernementaux – l'interdiction totale est rejetée grâce à la défection de deux d'entre eux – tandis que des professionnels votent le seuil d'âge et l'interdiction d'exporter.

1. Avis de précensure du 14 mars 1953, F41/2371.

2. Cormoran Films, courrier au ministre, 15 octobre 1953, F41/2371.

3. Henri Decoin, 1954. Le 23 mars 1955, interdiction rejetée par 10 voix contre 7 et 2 abstentions, coupures acquises par 10 voix contre 9, moins de 16 ans par 13 voix contre 5 et 1 abstention, interdiction dans les colonies, interdiction à l'exportation par 11 voix contre 7 et 1 abstention, levée avec avertissement, le 26 juillet 1955. Moins de 13 ans, le 29 juin 1971. Tous publics, le 14 février 1990.

4. Henry de Ségogne, synthèse des avis de précensure, 24 novembre 1954.

En outre, il faut couper « la marchande de fleurs qui se pique » et « le plan de la tenancière de lavabo qui prend l'aiguille et la seringue ». Dans l'espoir d'obtenir l'exportation, la société prend l'initiative d'autres coupures comme celle de « la femme qui prend de la coco quand elle renifle ».

La séquence vise à opposer, d'une part, la déchéance de Léa, la toxicomane qui ne touche pas à son assiette, reçoit sans broncher les gifles d'un trafiquant, implore d'être approvisionnée et, d'autre part, le robuste policier au bon coup de fourchette



La sexualité interethnique présentée comme la pire des déchéances dans *Razzia sur la chnouf*.

qui manipule le trafiquant et fait preuve de compassion vis-à-vis de Léa. Pour être sûr que la pitié du spectateur soit à son comble, Léa, ivre morte, finit « chez les bougnoules », c'est-à-dire dans un bar dont le patron lui fournit des cigarettes de marijuana. Elle y danse avec un homme noir torse nu et, lorsque la substance semble lui faire perdre possession d'elle-même, l'ensemble des hommes présents se lèvent et se dirigent vers elle. L'un d'eux met la main au bouton de son pantalon juste avant le *cut*. La sexualité interethnique apparaît donc comme la pire des déchéances. À la demande des censeurs, cette séquence de « danses nègres » est allégée de son dénouement.

La jurisprudence est désormais en place pour plus de dix ans et les producteurs doivent se le tenir pour dit. Les scènes que les censeurs abhorrent entre toutes sont celles qui donnent à voir la consommation même de la drogue, par piqûre. Mais, à tout prendre, ils aimeraient qu'aucun drogué n'apparaisse à l'écran. En 1963, les responsables de la Protection judiciaire de la jeunesse l'expliquent à leurs confrères européens : « [...] la France est actuellement un pays où le problème de la drogue chez les mineurs ne se pose pratiquement pas ; il serait évidemment nuisible que soit projeté un film traitant, sous quelque forme que ce soit, de ce sujet, car on prendrait ainsi le risque de créer un mal qui ne s'est pas jusqu'à présent manifesté¹. »

1. Comité européen pour les problèmes criminels, *Rapports existant entre les moyens d'information de grande diffusion et la délinquance juvénile. Réponse de la*

Mise en place à l'époque régalienne, cette jurisprudence est, par la suite, réaffirmée, justifiée, expliquée. Réaffirmée, en 1967, à propos du *Cobra*, un film de gangsters dont on expurge les scènes de piquûre. Le représentant de l'Intérieur aurait aimé aller plus loin : « N'est-il pas également dément qu'il soit constamment question de drogue au cours du film¹ ? » Justifiée, en 1969, par Marcelle Dietsch rendant compte d'*Angleterre nue* : « on voit dans tous les détails deux drogués se piquer dans les toilettes, ce qui peut servir de recette pour ceux qui ne sauraient pas se piquer eux-mêmes² ». Bien que le distributeur accepte le seuil d'âge à 18 ans, Robert Touzery commande au secrétariat de « lui téléphoner pour qu'il coupe ses séquences de drogués, sinon M. Michelet risque de demander une deuxième lecture³ ». Expliquée, la même année, au producteur qui soumet à la précensure *Les Chemins de Katmandou*⁴, un Cayatte dont le héros, déçu par le retour à la normale de juin 1968, part à la recherche de son père au Népal. Chemin faisant, il rencontre des hippies, dont Jane qui s'offre à lui sans tarder. Mais elle se drogue et meurt en se défenestrant. Le président met les auteurs en garde contre les « scènes de drogue qui sont systématiquement poursuivies par la commission⁵ ». Cette jurisprudence s'étend d'ailleurs aux drogues douces puisque la scène de « fumerie de la marijuana dans la boîte de nuit » est supprimée dans *Ce salaud d'inspecteur Sturling*⁶.

Du doute au désaveu

À la fin des années 1960, s'il est patent que la pression des cinéastes s'accroît, la jurisprudence censoriale est donc fermement établie. Elle se fonde sur la certitude qui est chevillée au corps des censeurs : au sujet de la drogue comme en tous domaines, la description d'actes condamnables ne peut avoir d'autre effet que l'incitation. Pourtant, des censeurs en sont

France, 15 octobre 1963, p. 45. CAC 19910300/33.

1. Sous-commission, 13 octobre 1967.

2. Marcelle Dietsch, sous-commission, 1^{er} septembre 1969.

3. Robert Touzery, note, s.d.

4. André Cayatte, 1969. Moins de 13 ans, le 9 septembre 1969.

5. Henry de Ségogne, avis de précensure, s.d.

6. *Quella carogna dell'ispettore Sterling*, Miraglia, Italie, 1968. Moins de 13 ans (PS), le 5 août 1968.

venus à douter de cette certitude conséquentialiste. Cet événement hors du commun, dont on chercherait en vain la réplique au sujet d'autres motifs de censure, apparaît à l'occasion du traitement de *More*¹. Le film de Barbet Schroeder porte sur l'itinéraire d'un étudiant tombé amoureux d'une riche américaine qui l'initie à diverses drogues. Leur consommation augmente sans cesse jusqu'à l'*overdose* du jeune homme. Sans hésitation Geneviève Letondot recommande l'autorisation : « Ce film traite fort bien d'un sujet en principe prohibé. Il montre en fait les ravages de la drogue et ses périls mortels et, de ce point de vue, il a une valeur exemplaire incontestable. Il ne donne pas du tout envie de se droguer, bien au contraire, et je pense qu'il pourrait sans inconvénients être autorisé². » Sans davantage d'hésitation, la commission s'en tient à la stricte application de sa jurisprudence. Le film est interdit mais, par acquit de conscience, le président décide tout de même de s'enquérir du point de vue du ministre Joël Le Theule sur la question de savoir si la drogue doit bien être considérée comme un « sujet tabou ». Le jour même de la démission du gouvernement Couve de Murville et de son propre départ, le dernier ministre de l'Information de la République répond par la négative :

Admettre, en effet, que certains sujets ne peuvent être abordés au cinéma est contraire à la liberté d'expression, et ne peut en aucune façon devenir une règle pour la Commission de contrôle. Chaque film doit être examiné et jugé par rapport à son contenu, en toute indépendance et sans aucun a priori. Ce principe vaut pour tous les sujets y compris celui de la drogue. Il est vrai que le risque à courir est celui d'une certaine vulgarisation des connaissances relatives à son usage. Mais il faut remarquer que par la presse et le livre, les informations les plus larges sont à cet égard répandues dans le public. D'autre part, il reste entendu que, s'agissant d'un véritable fléau social, la tâche du contrôle cinématographique et donc de votre commission, consiste à interdire tout ce qui pourrait apparaître comme une propagande directe ou indirecte, ouverte ou insidieuse, en faveur de la drogue. En conséquence, ne seront autorisés que les films qui traitent de la drogue comme d'un problème et intègrent les

1. *More*, Schroeder, RFA, 1969. Interdit mais autorisé avec seuil à 18 ans par le ministre, le 20 juin 1969.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 20 mai 1969.

éléments incitateurs soit à une argumentation, soit à une histoire, qui en dévoile nettement l'aspect négatif¹.

On note donc que, si aucun sujet n'est tabou, des points de vue peuvent l'être. Mais la missive informe le président que « le caractère tragique de *More* est suffisamment dissuasif pour autoriser une exploitation réservée aux adultes ».

La même lettre désavoue aussi la commission au sujet d'un autre long-métrage, parvenu rue de Lubeck précédé d'une aura cannoise. *Easy Rider*² est l'archétype du *road movie* motocycliste et l'emblème de la contre-culture américaine. Billy et Wyatt, dit Captain America, achètent de la cocaïne au Mexique, la revendent de l'autre côté de la frontière puis s'offrent deux motos rutilantes afin de rejoindre La Nouvelle-Orléans. En chemin, ils font de belles rencontres mais butent sur l'intolérance des crétins du vieux Sud et en meurent. Présenté directement en plénière, le film est purement et simplement interdit en raison de l'absence de bon nombre de professionnels. L'avis de Robert Touzery porte tout entier sur la question de la drogue : « Ce film pose le problème de principe de la drogue, notamment par la scène d'échange de cigarettes et par celle des hallucinations dans le cimetière. [La commission] persiste dans l'idée que ce film, connu de cette façon, ne peut que contribuer à une vulgarisation de la drogue et propose une interdiction totale. »

Le film est scandé par les discussions des protagonistes qui ont lieu la nuit venue, autour d'un feu de camp et d'un joint. L'une de ces scènes met en présence les deux héros et George, un avocat alcoolique (Jack Nicholson) que les deux motards ont rencontré en cellule et qui a décidé de se joindre à eux. Wyatt propose son joint à George :

Wyatt : Vas-y, George. Allume-la.

George : Ah, non ! Non, non... C'est hors de question, hors de question. Je peux pas. J'ai déjà assez d'embêtements avec l'alcool... Alors maintenant, je serais foutu si je prenais goût à la drogue.

Wyatt : C'est sans danger.

1. Joël Le Theule, courrier à Henry de Ségogne, 20 juin 1969, CAC 19870373/25.

2. *Easy Rider*, Fonda, Hopper et Southern, États-Unis, 1968. Interdit par 11 voix contre 9, le 3 juin 1969. Moins de 13 ans après coupures, le 24 juin 1969.

George: Oui, je sais, bien sûr, mais après ça, on est tenté de goûter à de vraies drogues. (Il se ravise après une longue hésitation.) Et ça, tu dis que c'est sans danger? Bon... Bon... D'accord... Comment ça se fume?

Wyatt lui tend un briquet: Tiens.

George, après avoir pris une bouffée: Eh ben, ça a un goût plutôt agréable mais je pense pas que ça me fera de l'effet. J'ai trop l'habitude de l'alcool.

Wyatt: Il faut garder la fumée plus longtemps dans tes poumons, George.

S'ensuit une discussion sur les agissements des extra-terrestres, notamment vénusiens. Outre qu'elle revêt un véritable caractère d'initiation, cette scène a aussi le tort, du point de vue des censeurs, d'établir un distinguo entre drogues douces et dures, même si George défend le point de vue généralement admis du glissement inéluctable.



La scène de consommation de marijuana au coin du feu dans *Easy Rider*.

De fait, un peu plus tard, dans un cimetière, les héros prennent du LSD en compagnie de deux prostituées, et la pellicule tente de rendre compte de leurs hallucinations. La séquence dure plus de 5 minutes mais se compose d'une multitude de plans brefs montrant le soleil, la pluie, des branchages, des crucifix, des monuments funéraires, le déshabillage d'une prostituée entre deux hauts murs très proches l'un de l'autre, des étreintes – parfois violentes – où seules les prostituées sont nues, Wyatt enlaçant une statue qu'il prend pour sa mère et à laquelle il déclare son amour et sa haine. La bande-son comporte aussi la lecture d'un Évangile, les sanglots d'une femme, la voix d'une prostituée déclarant qu'elle est hors de son corps, implorant le Seigneur de l'aider à concevoir un enfant, ou celle de Billy assurant que tout est désormais éclatant. Le tout donne lieu à une débauche formelle de panoramiques, de contre-plongées, de plans en iris, de filtres colorés, de scintillements par surdécoupage, de surexpositions et de surimpressions.

Le courrier de Joël Le Theule annonce donc aux censeurs l'autorisation d'*Easy Rider* amputé de la « scène où, sans contrepartie aucune, il est fait l'éloge de la marijuana¹ ». La commission est désavouée par la levée de l'interdiction mais surtout par le seuil à 13 ans. De plus, les censeurs souhaitaient aussi voir disparaître la scène du cimetière. Il peut paraître incongru d'amputer quelques mètres de consommation de marijuana tout en laissant subsister des prises de LSD. En outre, une scène du début du film où l'on voit les deux héros sniffer de la cocaïne n'a jamais été évoquée. C'est à se demander si la Columbia avait présenté aux censeurs français une copie complète...

Le 19 juin 1969, alors que le ministre s'apprête à désavouer les censeurs, Henry de Ségogne rédige un avis de précensure qui rappelle que la commission « en l'état actuel de sa jurisprudence, proscriit toute allusion à la drogue² ». Le film, réalisé sous le titre *L'assassin frappe à l'aube*³, comporte une scène de consommation de champignon hallucinogène promise à la coupure par Henry de Ségogne. Toutefois, en sous-commission, le représentant de l'Information a une position nuancée. Dans un premier temps, il risque une suggestion qui rappelle furieusement un sketch du regretté Michel Colucci : « remplacer la drogue par l'éthylisme n'exigerait qu'un peu de bonne volonté de la part du producteur ». Puis, il prend ses distances vis-à-vis d'éventuelles coupures : « ces manipulations d'ordre mineur proposées par la sous-commission ne me semblent avoir aucun effet sur l'existence, certes regrettable, du phénomène social de la drogue⁴ ». En plénière, le président se contente, au lieu des coupures promises, d'un seuil à 13 ans. C'est finalement le distributeur qui se charge de couper ces scènes, en 1975, pour obtenir le visa tous publics nécessaire à l'exploitation sur les lignes aériennes.

L'évolution libérale de la jurisprudence semble acceptée par les censeurs lorsque Alfred Barbariche rend compte du film d'épouvante *Le Mannequin défiguré*⁵ dont les scènes de piqûres sont acceptables car « on a pris soin de nous dire que cette intoxication mène inexorablement [...] à la

1. Joël Le Theule, courrier à Henry de Ségogne, 20 juin 1969, CAC 19870373/25.

2. Robert Touzery, précensure, 19 juin 1969.

3. Marc Simenon, 1969. Moins de 13 ans, le 20 janvier 1970.

4. Jean-Louis Hebarre, sous-commission, 7 janvier 1970.

5. *Crescendo*, Gibson, Royaume-Uni, 1970. Moins de 13 ans (PS), le 2 juillet 1970.

déchéance». Comme toute évolution de la jurisprudence, celle-ci fait bien vite le tour du landerneau cinématographique et l'on voit, par exemple, l'un des coproducteurs de *Razzia sur la schmouf* revenir à la charge, après quinze années, pour obtenir un visa tous publics. Son argumentaire se fonde sur l'image positive de la police que véhicule le film mais aussi sur le fait que « la drogue qui fait des ravages de plus en plus graves parmi la jeunesse est stigmatisée de façon virulente dans ce film, et ses effets néfastes sont amplement soulignés¹ ». Le producteur se vante d'ailleurs de ce qu'une copie du film lui ait été empruntée par le FBI en 1960 et par le ministère de l'Intérieur en 1970 en raison de son exemplarité en matière de lutte contre le trafic de stupéfiants. L'ensemble de l'argumentation convainc Geneviève Letondot puis Pierre Soudet.

Un sursaut sans lendemain

Entre 1969 et 1971, ministre aidant, la commission a donc évolué vers une plus grande tolérance et le seuil à 13 ans est devenu la norme. C'est à ce moment que se produit une réaction des censeurs contre cette évolution. Celle-ci est patente au travers de trois dossiers. Le premier est celui de *Taking Off*, de Milos Forman. Jeannie, une adolescente de 15 ans, s'adonne à la marijuana et à la sexualité avec un chanteur hippie. Totalement démunis, ses parents sont pris en main par un psychiatre spécialisé dans l'aide aux parents dépassés par une progéniture fougueuse et fugueuse. Pour les amener à mieux comprendre leur engeance, le psychiatre les assemble et leur distribue des cigarettes de marijuana. Cette longue séquence insiste sur la gaucherie de ces parents bien mis guidés par un jeune psy hirsute et le comique de situation fonctionne bien. En rentrant chez eux, certains s'adonnent au strip-poker. Une adolescente trouve son père chantant nu sur une chaise... La sous-commission hésite entre interdiction totale et seuil à 18 ans : « La décision dépendra en fin de compte de l'importance que l'on attachera au fait que les effets de la drogue qui nous sont montrés ne sont jamais agréables et qu'ils sont, au

1. EGC, courrier au président, 17 juin 1970.

2. *Taking off*, Forman, États-Unis, 1971. Moins de 18 ans, le 13 mai 1971, par 8 voix contre 7 favorables au seuil à 13 ans mais décision ministérielle en faveur de ce seuil.



Les parents initiés à la drogue dans *Taking Off*.

contraire, régulièrement ridicules et, le plus souvent, grotesques. Est-ce suffisant pour conférer au film un certain pouvoir de dissuasion¹ ? » Jean Vidal, représentant l'Intérieur, tient à insister sur le fait que la scène centrale est une sorte de mode d'emploi circonstancié de la marijuana, ce qui justifie une interdiction totale. Robert Touzery ne le suit pas et s'en tient à offrir à ses collègues de la plénière le choix entre les deux seuils d'âge. Le plus élevé l'emporte et se voit motivé par « une scène de fumerie collective » mais l'attendu semble un peu court au président suppléant qui, sur le courrier, ajoute « et du caractère peu éducatif de l'ensemble du film ». Cet ajout n'a pas retenu l'attention du ministre Duhamel qui, en outre, trouve la restriction proposée « trop sévère » et ramène le seuil à 13 ans.

Deuxième temps de la réaction censoriale : l'interdiction totale de *Trash*² de Paul Morrissey dont Raymond Labelle rend compte à son directeur de cabinet avec une pointe d'ambiguïté.

Paul Morrissey est le collaborateur d'Andy Warhol, pape du pop'art, qui a abandonné l'art pictural en 1966 pour se consacrer à un cinéma tout aussi « underground » que sa peinture. Il s'agit de films – et

1. Pierre Raymond, sous-commission, 12 mai 1971.

2. *Trash*, Morrissey, États-Unis, 1970. Interdit, le 30 septembre 1971. Moins de 18 ans après coupures, le 11 juillet 1972. Rétablissement de la version intégrale avec seuil à 18 ans en 1984 par 9 voix contre 5 favorables à une interdiction totale.

celui-ci en est un exemple – qui ne sont pratiquement pas commercialisés en Amérique mais ont une forte influence sur toute une partie de l'intelligentsia. Andy Warhol a, du reste, été accueilli à la Cinémathèque qui, en 1967, a projeté son film *Chelsea Girls*, interdit à Cannes. Bien entendu, je n'avais pas à élever la voix en faveur de *Trash*, condamné sans débat par la commission scandalisée à juste titre. « Trash » veut dire : débris, détritus ; il s'agit, en effet, de drogués et autres épaves ; le thème du film est l'impuissance provoquée par les stupéfiants et les efforts inutilement tentés pour y remédier par la partenaire d'un drogué. On est loin de *Panic à Needle Park* mais *Panic* n'était pas un film de l'underground. Et j'ai voulu vous donner ces quelques précisions qui ne peuvent apparaître dans le compte rendu, très fidèle, de l'opinion des commissaires fait par M. Soudet¹.

La pointe d'ambiguïté tient au fait que ce censeur doit se justifier d'avoir pris part à une interdiction totale alors qu'il sait son ministre libéral. Mais l'interdiction semble effectivement avoir fait l'unanimité de la commission, professionnels compris, puisqu'elle n'a pas été mise aux voix. Elle découle, certes, de deux aspects du film : la toxicomanie dont « toutes les pratiques [sont] scrupuleusement décrites » mais aussi une « pornographie d'une crudité et d'un sordide rarement atteints au cinéma ».

À ce stade, le ministère ne remet pas en question la mesure prise qui ne donne d'ailleurs lieu à aucune démarche de la part de Proteus Films, « société en formation ». Mais neuf mois plus tard, un nouveau distributeur demande la levée de l'interdiction. L'intéressé – du nom d'Henri Lassa – n'ignore rien des protocoles de la commission puisqu'il y a siégé de 1964 à 1968. Comme il se doit, il fonde sa requête sur un fait nouveau, en l'occurrence plus de 20 minutes de coupures. En matière de sexualité, les sous-commissaires considèrent qu'il y a encore un effort à faire, notamment par la suppression d'un coït impliquant une femme enceinte de sept mois. Pour ce qui est de la drogue, plusieurs reconnaissent au film « une valeur thérapeutique et dissuasive² ». Tel est le point de vue du représentant de la Santé publique. D'autres recommandent le maintien de l'interdiction au nom du caractère « sordide » du film. La commission suit les libéraux parce que le film de Morrissey donne « une vision très

1. Raymond Labelle, note au directeur de cabinet, 1^{er} octobre 1970.

2. Henri Dolbois, sous-commission, 3 juillet 1972.

décourageante des effets de la drogue». La présence exceptionnelle du directeur de cabinet du ministre n'est certainement pas pour rien dans ce nouveau revirement. Le président s'est laissé faire mais tient à faire savoir au ministre qu'«il convient d'être conscient que l'on atteint ici un point limite».

Le troisième temps de la réaction consiste en l'interdiction de *Born to Win*¹ dont le personnage principal sombre dans la toxicomanie :

La commission propose, en l'état, l'interdiction totale de la projection de ce film. Sans se dissimuler que d'autres productions ont déjà pu présenter avec insistance des développements relatifs à la drogue, elle fonde son sentiment notamment sur le fait que le film est tout entier consacré au milieu des trafiquants de drogue et des drogués américains et, plus particulièrement, sur plusieurs scènes directement consacrées à la préparation et à l'accomplissement de piqûres, ainsi que sur une séquence où un des personnages fait l'apologie des satisfactions qu'il tire de la drogue. La commission exprime, en outre, sa préoccupation devant la multitude de films consacrés à ce thème, laquelle est susceptible d'avoir un effet de pression psychologique sur les spectateurs de tous âges.

Cet avis revêt une importance suffisante aux yeux de Raymond Labelle pour qu'il alerte Jacques Rigaud, son directeur de cabinet : «Ainsi la jurisprudence se trouve-t-elle modifiée en matière de films sur la drogue ; je veux dire de films s'attardant sur la vie des drogués, leurs efforts pour se procurer des produits, se les administrer, etc. C'est l'abondance de ce genre de films, en un temps où les Pouvoirs publics entendent lutter contre ce qui se révèle comme un fléau, qui a certainement provoqué ce revirement de la commission². » Le contexte de ce revirement, c'est l'exposition médiatique croissante du phénomène de la toxicomanie. Le sujet est apparu brutalement à la une des journaux le 25 août 1969, lorsqu'une adolescente de 17 ans a été retrouvée morte par *overdose* dans les toilettes du casino de Bandol. Par une loi du 31 décembre 1970, les pouvoirs publics fondent la politique française de lutte contre la toxi-

1. *Born to Win*, Passer, États-Unis, 1971. Interdit par 12 voix contre 10 favorables au seuil à 18 ans, le 15 février 1972. Moins de 18 ans après coupure, le 21 mars 1972.

2. Raymond Labelle, note au directeur de cabinet, 16 février 1972.

comanie sur le modèle états-unien de répression tous azimuts tandis que, l'année suivante, le docteur Olievenstein ouvre, non sans quelques remous, le centre de Marmottan qui a pour mission d'accueillir les toxicomanes et de les considérer comme des patients et non des délinquants¹.

Il est donc frappant que l'assouplissement de la jurisprudence par les ministères ait eu lieu au moment même où la toxicomanie a été érigée en problème de société. En fait, c'est justement l'exposition médiatique du phénomène, depuis l'affaire de Bandol, qui a engendré « la multitude de films consacrés à ce thème », puis la réaction censoriale. Mais le ministre de Jacques Chaban-Delmas n'entend pas mettre en péril la politique de décrispation entreprise vis-à-vis des milieux culturels. Il semble, en outre, convaincu que le cinéma n'est pas responsable du développement de la toxicomanie. Concernant *Born to Win*, il faut trouver une issue permettant aux uns et aux autres de sauver la face, comme en témoigne une nouvelle note de Raymond Labelle à Jacques Rigaud : « Ainsi que vous m'aviez semblé en être d'accord, M. Soudet pense qu'il vaut mieux ne pas renvoyer le film *Born to Win* devant la commission et qu'il conviendrait qu'une projection fût organisée pour vous ou pour le ministre². » De son côté, au nom des Artistes associés, Paul Berton fait parvenir au ministère un courrier alliant ouverture à la négociation et menace de scandale : « Sur recommandation de M. Jean Lescure [dirigeant le réseau des salles d'art et d'essai], qui a vu le film, nous proposons personnellement de pratiquer une coupe importante d'une séquence de ce film, la partie comportant notamment la préparation de la piqûre. Il nous semble, en effet, qu'il serait fort regrettable que le premier film américain réalisé par Yvan Passer ne puisse être projeté sur les écrans français³. »

À ce stade, Pierre Soudet s'inquiète de faire accepter une position libérale à des censeurs qui se sont clairement positionnés en sens inverse et dont il a été le porte-parole : « Pour faciliter l'acquiescement de la Commission de contrôle à cette modification, il est important que la coupure annoncée, notamment en ce qui concerne la piqûre, soit intégralement faite⁴. » Il voit le film allégé de 24 secondes en compagnie de

1. Aurélie Luneau et Marie-Ange Garandeau, « De Bandol à Marmottan (1969-1981) », *La Fabrique de l'Histoire*, France Culture, émission du 9 décembre 2008.

2. Raymond Labelle, note au directeur de cabinet, 3 mars 1972.

3. Paul Berton, courrier à Jacques Duhamel, 7 mars 1972.

4. Pierre Soudet, note à M. Ravier, 13 mars 1972.

Jacques Rigaud et met tout son poids dans la balance : « Bien que courte, la coupure porte sur un des points les plus aigus du film, la première scène de préparation d'une piquûre » écrit-il sur l'avis.

UN MOMENT : LA TENTATIVE DUHAMEL (1971)

En janvier 1971, dans l'esprit d'ouverture de sa Nouvelle société, Jacques Chaban-Delmas nomme Jacques Duhamel, ancien signataire du manifeste des 1789 contre l'interdiction de *La Religieuse*, aux Affaires culturelles. Sur les conseils de son directeur de cabinet, Jacques Rigaud, il confie la commission à Pierre Soudet, un conseiller d'État proche de François Mitterrand. Puis, il imagine une mesure autrement plus radicale : la suppression pure et simple de l'interdiction totale. Les professionnels eux-mêmes en sont restés ébahis. Après avoir acquiescé à l'interdiction totale de *Trash*, Claude Hirsch (Gaumont) apostrophe le représentant du ministre : « Alors, après la réforme, un film comme celui-là pourra sortir librement¹ ? » À l'Assemblée, il faut répondre à des parlementaires qui se font les porte-voix des associations familiales affolées. Le ministre persiste : « des citoyens majeurs doivent être libres de leurs choix [...] »².

Le projet a été annoncé avant d'être abouti, donc trop tôt. Pour que le seuil à 18 ans, devenu inoffensif, ne soit pas la restriction la plus élevée à disposition des censeurs, Robert Touzery a imaginé une interdiction aux mineurs avec avertissement, avant d'hésiter : « Sur ce point, je n'ai plus d'idées bien précises. Je reconnais que cet article 4 bis pourra embrouiller les choses, qu'il sera d'une utilisation assez rare, et que, surtout, il sera d'un maniement extrêmement difficile compte tenu de la nécessité d'éviter les avertissements trop moralisateurs, ceux qui porteraient un jugement

1. Raymond Labelle, note au directeur de cabinet Jacques Rigaud, dossier de censure du film.

2. Jacques Duhamel, réponse à la question écrite n° 17 994 du député Chalazon, 28 avril 1971. CAC 20070223/179.

esthétique ou de qualité, ceux, enfin, qui seraient simplement ridicules... ou ridiculisés¹. »

Il a aussi été question de créer un nouveau palier à 16 ans mais, sous la plume du président suppléant, l'indécision et la lassitude pointent : « Je trouve aussi qu'il est un peu arbitraire de multiplier les paliers d'âge ! Mais ces objections ne sont pas absolument convaincues et, par suite, elles ne sauraient être convaincantes. Ce qui veut dire que, sur ce point particulier, je m'en fous². » La réforme s'enlise et, en raison de son annonce prématurée, le ministre ne peut plus, sans se dédire, entériner les interdictions que la commission, elle, continue de prononcer : « Cette situation est susceptible, si elle se prolonge, de nous attirer des ennuis graves³ » alerte Robert Touzery. En raison des manifestations d'humeur des parlementaires UDR, élus en juin 1968, la réforme est finalement abandonnée :

J'ai souvent dit que dans le domaine des moyens d'expression, la seule limite valable à la liberté était de répondre de ses abus devant le juge. Cela suppose une adaptation délicate des mécanismes judiciaires et une éducation de l'opinion publique qui est à peine amorcée. Mais à l'heure qu'il est, je n'ai nulle envie de laisser déferler sur le territoire un flot de films pornographiques qui attendent à la frontière, ni à me transformer en procureur pour déférer ces films devant la justice. Je préfère user assez discrètement du pouvoir d'interdire pour montrer que tout n'est pas possible dans ce pays⁴.

À défaut de supprimer l'interdiction totale, on s'est contenté d'en limiter l'usage : « C'était la limite de ce qui nous était politiquement

1. Robert Touzery, note à Jacques Rigaux, 19 mars 1971. F41/2373.

2. *Ibid.*

3. Robert Touzery, note à Jacques Rigaux, 21 juillet 1971. F41/2373.

4. Jacques Duhamel répondant à Jean Royer à l'Assemblée nationale le 26 novembre 1971. Cité par Jacques Rigaux en avant-propos de *Discours et écrits de Jacques Duhamel, ministre des Affaires culturelles*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 1993.

possible à l'époque¹ » confie Jacques Rigaud. Cependant, les films vis-à-vis desquels Jacques Duhamel a fait montre de sévérité ne sont pas tous des films pornographiques étrangers. C'est ce que montre le dossier de *Tout va bien*² de Jean-Luc Godard qui narre la séquestration d'un patron par ses employés. Il contient un plan fixe d'une main de femme posée sur un phallus en érection. Geneviève Letondot, ravie, informe la plénière que son collègue de l'Intérieur s'est écrié en pleine projection : « Coupez le zob³ ! » Cette image conduit le libéral Jacques Duhamel à faire appel du visa tous publics obtenu grâce à la prépondérance de la voix de Pierre Soudet lors du scrutin.

Une partie des censeurs ont donc tenté de refuser que leur commission accompagne la fameuse « évolution des mœurs » de l'après-1968 mais le ministre Duhamel a eu raison de ce sursaut. À quelques exceptions près, les censeurs restent convaincus que les films qui dépeignent la toxicomanie ne peuvent qu'inciter ou, tout au moins, banaliser la consommation des stupéfiants. Tous les films cités présentaient leurs personnages de drogués avec empathie. Comment les censeurs ont-ils réagi à des œuvres plus dures, véritables réquisitoires contre la drogue et son commerce, dans lesquels l'absence de toxicomanes exonère le film d'une éventuelle identification du spectateur, même par la compassion ?

De troublants réquisitoires

Deux dossiers de l'échantillon permettent d'esquisser une réponse. Le premier film est l'œuvre de Romain Gary. C'est le trafic de drogue qui est

1. Michèle Dardy-Cretin, *op. cit.*, p. 259.

2. Jean-Luc Godard, 1972. Le 25 avril 1972, seuil à 18 ans rejeté par 12 voix favorables au seuil à 13 ans contre 10 puis rejet de l'interdiction aux moins de 13 ans par 10 voix, dont celle du président Soudet, contre 10. Moins de 13 ans après réexamen exigé par le ministre, le 27 avril 1972.

3. Geneviève Letondot, sous-commission, 19 avril 1972.

au centre de l'intrigue de *Kill*¹. Un policier de la brigade des stupéfiants est dépêché au Pakistan pour arrêter les gros bonnets d'un cartel. Sa femme l'accompagne mais elle est enlevée par un ancien policier dont la fille (que l'on ne voit pas) est morte d'*overdose*. À travers l'épouse, il veut atteindre son mari qui est en fait au service du cartel. Au passage, ils tombent amoureux l'un de l'autre. Les trafiquants et le policier corrompu sont éliminés. Geneviève Letondot juge le film « plein de bonnes intentions » mais quelque chose la chiffonne dans ce personnage de « Zorro mâtiné de Don Quichotte qui veut tout réformer à lui tout seul ». Ainsi, le message lui semble confus car « on a voulu éviter l'apologie du meurtre mais si les méchants n'attirent aucune sympathie, les bons n'en appellent guère² ». La plénière opte pour le seuil le plus élevé « en dépit d'une orientation certainement sans reproche sur le problème de la drogue » mais en raison de la violence et de l'érotisme car, selon les censeurs, le film comportait une séquence pornographique mettant plusieurs femmes en présence d'un chien. Après deux mois d'exploitation, Barnabé Productions se décide à effectuer 6 minutes de coupes qui ramènent le seuil à 13 ans.

Le second exemple de film réquisitoire est celui de *France société anonyme*. Le premier film d'Alain Corneau relève en partie du film d'anticipation puisque l'action se déroule en 2222. À cette date, le Muséum chimique France SA conserve sous une cloche de verre le dernier magnat de la drogue dont l'empire s'est écroulé dans les années 1970, lorsque les drogues ont été légalisées au profit de multinationales. De temps à autre, on sort « le Français » (Michel Bouquet) de son hibernation pour l'interroger sur l'époque troublée qu'il a vécue. Le propos se veut subversif : la légalisation des drogues ne peut être que le fruit d'un complot ourdi par des firmes avides et des politiciens corrompus, dans le but d'asservir la population. La précensure avertit la productrice Albina de Boisrouvray que le seuil à 18 ans serait applicable si le film avait un caractère incitatif. Il ne fait pas de doute à la plénière qui le visionne qu'il n'en a aucun puisque Pierre Soudet déclare la commission « sensible à l'intention » du réalisateur. Son film échappe pourtant de justesse à une interdiction totale...

Là aussi, quelque chose chiffonne les censeurs : « La complexité et l'ambiguïté de la démarche – et notamment dans la démonstration par

1. Romain Gary, 1971. Moins de 18 ans par 13 voix contre 9 favorables au seuil à 13 ans, le 14 décembre 1971. Moins de 13 ans après coupures, le 27 mars 1973.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 30 novembre 1971.

l'absurde que constitue l'idée de "légaliser" la drogue – ne pouvant être entendues que par un public adulte. » À voir le film, la dénonciation de « l'absurdité » d'une éventuelle légalisation des drogues est pourtant sans ambiguïté. On y entend, par exemple, un politicien faire campagne en faveur de la légalisation en ces termes :

Les Français et les Françaises n'auront plus à risquer leurs vies sur les routes. Chez eux, devant leur télévision, en toute sécurité, la chimie leur procurera des joies intenses et enrichissantes. La civilisation des loisirs doit devenir une réalité. Oui à la légalisation ! Votez oui au référendum ! Les provocateurs hurlent à la mort. La légalisation a justement pour but d'en finir avec la pègre. Le oui au référendum sera un non au désordre. Halte à la croissance matérielle ! Retrouvons les valeurs spirituelles ! Construisons une société qui satisfasse les vrais besoins fondamentaux des hommes.

Ce qui a pu paraître ambigu aux censeurs, c'est certainement l'absence de contre-argumentation saine et crédible en contrepoint du discours cynique des partisans de la légalisation. En effet, la seule opposition à la légalisation est celle des « provocateurs », les gauchistes ridicules d'un « Front de libération des toxicomanes révolutionnaires » qui luttent « pour une défonce libre et subversive ».

La plénière ordonne, en outre, la coupure d'une exécution au rasoir et d'une fellation. Car le film d'Alain Corneau – comme celui de Romain Gary – contient plusieurs séquences sexuelles dont il est difficile de dire ce qui les justifie, si ce n'est l'air du temps et la tentation de montrer ces images avec un semblant de distanciation. Dans celui de Corneau, un publicitaire présente à une collaboratrice le spot qui permettra de faire la promotion d'une drogue. Sur quatre écrans, une fellation – pratiquée par Claudine Beccarie – est filmée sous des angles différents, avec des valeurs de plans différents et des filtres de couleurs différents :

- C'est quoi ces machins ?
- Vous savez, les bons supports publicitaires se font rares. Il faut du nouveau, surtout pour ce qu'on va avoir à vendre.
- Vous, vous êtes vraiment du côté de la liberté...
- Exactement !

- Peace...
- And love is money.

Le film comporte au total trois spots similaires. Le premier a pour slogan « La chimie recrée les conditions de la vie » et montre un homme se ruant avec une vigueur retrouvée sur sa compagne. Le second fait la promotion de « Hashbang, le haschisch du guérillero de l'avenir » et il est illustré par des images de manifestations. Le troisième



Spot publicitaire pour « l'héroïne Cool Hero » dans *France société anonyme*.

est consacré à « l'héroïne Cool Hero, la première héroïne à la menthe » et l'on y voit une femme nue se masturber tandis que l'obélisque de la Concorde est devenu une seringue. Il ressort de ces deux dossiers que le caractère de réquisitoire antidrogue ne suffit pas à acquérir la bienveillance des censeurs. Tout au plus les auteurs obtiennent-ils un *quitus* du président quant à la pureté de leurs intentions mais les restrictions sont finalement identiques à celles des œuvres supposées incitatrices. L'idéal censorial reste la non-évoation, l'escamotage, le silence, comme pour d'autres questions sociétales.

Un dernier revirement a lieu en 1975. Dans un entretien accordé à *Pariscopes*, Michel Guy annonce l'autorisation de la pornographie et se revendique d'un « libéralisme excessif » qui ne souffrira que deux exceptions : « Seront interdits les films sur la violence ou la drogue, car il y a un risque : l'exemple¹. » Pourtant, aucun exemple de notre corpus ne permet d'illustrer cette prise de position, bien au contraire. *Skezag*² décrit la descente aux enfers d'un vétéran du Vietnam devenu héroïnomane. Le représentant de Jeunesse et Sports écrit : « film à présenter aux jeunes en détresse tentés par la drogue³ ». Marcelle Dietsch qui a trouvé le film

1. « Michel Guy, "Je veux être excessif dans le libéralisme" », entretien à *Pariscopes*, n° 320, 23 avril 1975.

2. *Skezag*, Freedman, États-Unis, 1972. Interdit le 4 février 1975. Autorisé par le ministre avec seuil à 18 ans, le 17 avril 1975.

3. M. Chauvin, sous-commission, 7 janvier 1975.

«intolérable» en raison des scènes où l'on voit l'intéressé se piquer, rend compte honnêtement de la division de la sous-commission : «Faut-il l'interdire *aux mineurs* [c'est moi qui souligne] et, ce faisant, avoir l'impression qu'on se met la tête sous l'aile pour ne pas aborder ce terrible problème de la drogue¹ ? » Oui, répond la plénière qui l'interdit à *tous*, sans hésitation : «La commission n'a pu éviter de noter la précision, l'insistance et le naturel avec lesquels sont présentées les scènes de piqûre. Bien que relativement décourageantes, ces images portent, par elles-mêmes, un message suffisamment fascinant à l'égard de certains, même adultes, pour que la commission ait estimé, dans une matière aussi grave, ne pouvoir prendre le risque d'autoriser la sortie de ce film. » Malgré cet avis unanime, le ministre lève l'interdiction, une semaine avant sa prise de position en faveur de la sévérité dans *Pariscopes*.

On l'a vu, l'originalité de ce motif d'interdiction est d'avoir donné corps à une jurisprudence évolutive non linéaire et source de tensions entre censeurs et entre censeurs et ministres. Mais, à l'exception de quelques voix discordantes – dont celles de deux ministres – il est acquis que le phénomène de la toxicomanie doit être escamoté parce qu'il percute de plein fouet le désir maintes fois exprimé depuis la Libération d'une jeunesse vaillante et saine. Au milieu des années 1960, on justifie cet escamotage par le fait que le problème de la drogue « ne se pose pratiquement pas » en France puis, au début de la décennie suivante, on persiste en arguant au contraire du fait que la drogue est devenu « un fléau ».

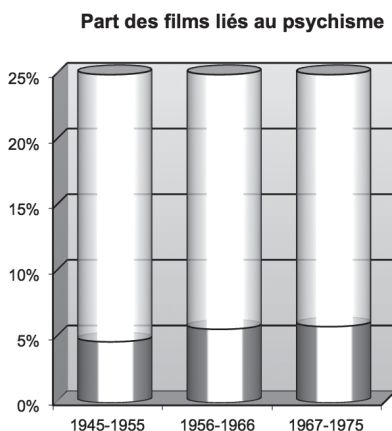
1. Marcelle Dietsch, *ibid.*

CHAPITRE 10

PSYCHISME

Les censeurs ne répugnent pas à recourir au paradigme de la folie lorsqu'ils évoquent... les gens de cinéma et leurs œuvres. Sous le choc de la projection de *Salo ou les 120 jours de Sodome* de Pier Paolo Pasolini, le représentant de l'Intérieur écrit qu'il s'agit d'un « film de dingue¹ ». Au sujet de *L'Amour trouble, la mort trouble*², le capitaine de frégate Jean Poilloüe de Saint-Mars

considère que « les psychiatres pourraient se pencher utilement sur le cas du rédacteur du scénario³ ». *La Vénus en fourrure* est qualifié de « film insensé » par Henry de Ségogne. Et lorsqu'elle examine les coupes visant à obtenir la levée de l'interdiction totale, Gilberte Letondot affirme : « Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une histoire de fou, peut-être intéressante pour un public de psychiatres, mais qui ne paraît guère visible pour le grand public⁴. » L'année suivante, pour *Glissements progressifs du*



1. Jean Vidal, sous-commission, 8 décembre 1975.

2. Claude d'Anna et Ferid Boughedir, 1968. Moins de 18 ans par 18 voix contre 5 favorables à l'interdiction totale, le 10 juin 1969.

3. Avis de précensure, s.d.

4. Geneviève Letondot, sous-commission, 9 février 1972.

*plaisir*¹, la même sous-commissaire suppose que « pour un psychiatre, le film doit être passionnant [mais] pour le spectateur moyen, il est d'un ennui mortel. Toutefois, les images sont fort belles² ».

Histoires de fous

Tout au long de la période, des films ont été censurés parce qu'ils mettaient en scène ce qu'il est convenu d'appeler la folie et ses symptômes. Pour le film de gangsters *L'Enfer est à lui* en 1949, le spectacle des crises d'épilepsie du personnage incarné par James Cagney semble avoir été un facteur aggravant, mais l'avis est mutique. Dix ans plus tard, dans *Cri de terreur*, le fait que la tentative de viol soit le fait d'un « dégénéré » est, là encore, un facteur aggravant mais, cette fois, ce sont les censeurs qui le disent. Et dix ans plus tard encore, *L'Heure du loup*³ de Bergman est interdit aux moins de 18 ans « en raison du caractère très morbide de l'ensemble du film, de l'obsession sexuelle qui apparaît par moment et du caractère déséquilibrant et névrotique de l'ensemble ». Le film est bel et bien « morbide » parce qu'il est question d'un meurtre d'enfant, sans doute imaginaire, qu'un peintre, Johan, avoue à sa femme, mais aussi parce que la vieille femme qui apparaît par deux fois dans le film, de blanc puis de noir vêtue, est une figure de la mort. « Obsession sexuelle » parce que le peintre n'a pas oublié une ancienne maîtresse qu'il convoque, sous la forme d'une fausse morte, dans un fantasme macabre. Enfin, le film porte effectivement sur une névrose, un trouble provoqué par un conflit psychique refoulé. Chez Johan, cette névrose se manifeste par des peurs multiples : peurs de ne pouvoir enfanter, de ne pouvoir peindre, peur de l'homosexualité, des cauchemars, des fantasmes. Il recherche cette peur dans l'espoir qu'elle lui permette de peindre. L'heure qui précède les premières lueurs de l'aube est le moment privilégié de cette angoisse redoutée et recherchée : « Dans une heure ce sera l'aube et je pourrai dormir. Les anciens l'appelaient "l'heure du loup", celle où meurent la plupart

1. Alain Robbe-grillet, 1973. Moins de 18 ans et avertissement, le 20 décembre 1973.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 20 novembre 1973.

3. *Vargtimmen*, Bergman, Suède, 1968. Moins de 18 ans par 14 voix contre 5 et 3 blancs, le 26 mars 1968.

des gens, où naissent la plupart des enfants. À présent, c'est celle de nos cauchemars et si nous sommes éveillés, nous avons peur. » Il semble donc difficile de contester la description que Robert Touzery fait de l'œuvre. Mais il ne se contente pas de décrire, il impute au film un « caractère déséquilibrant ». Il s'agit là de ce que Laurent Jullier nomme une vision « conséquentialiste » du pouvoir des images selon laquelle « l'œuvre a *forcément* des conséquences morales sur le spectateur¹ ».

*Fender l'Indien*² est tourné aux États-Unis en 1971 par un réalisateur français mais ne sort en France qu'en 1974. Il porte sur les dernières heures de la vie d'un chanteur de rock. Marcelle Dietsch propose d'emblée une interdiction totale car « le déroulement du film est incohérent, c'est une succession de scènes de débauche et de drogue³ ». C'est effectivement la décision qu'obtient Robert Touzery : « Ce film veut sans doute représenter la vie d'une certaine frange de la société américaine. En fait, il présente essentiellement trois personnages au psychisme désaxé, s'adonnant à la drogue, à la violence, à la sexualité. Il est assorti d'un dialogue sous-titré extrêmement grossier et les allusions et images obscènes foisonnent. » Le réalisateur s'adresse alors au ministre pour lui demander de juger le film par lui-même et cite les prix obtenus ainsi que les critiques positives parues. Maurice Druon fait la sourde oreille mais, une présidentielle et deux remaniements plus tard, Michel Guy, désavoue les censeurs.

Le trouble psychique n'est pas un motif de censure aussi fermement établi que d'autres puisqu'il arrive fréquemment qu'il soit mentionné dans les attendus des sous-commissions mais pas en plénière. Au sujet de *Paul et Françoise*⁴ Marcelle Dietsch signale le « climat malsain de ce film dont le sujet et l'évolution d'une paranoïa⁵ » mais c'est une scène de roulette russe qui, en plénière, sert à justifier le seuil d'âge.

1. Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, A. Colin, 2008, p. 51.

2. *Injun Fender*, Cordier, États-Unis, 1971. Interdit par 12 voix contre 9 favorables au seuil d'âge, le 10 janvier 1974. Moins de 18 ans, le 18 septembre 1974.

3. Marcelle Dietsch, sous-commission, 6 novembre 1973.

4. *Paolo e Francesca*, Vernuccio, Italie, 1969. Moins de 18 ans par 11 voix contre 4, le 24 juillet 1974.

5. Marcelle Dietsch, sous-commission, 4 juin 1974.

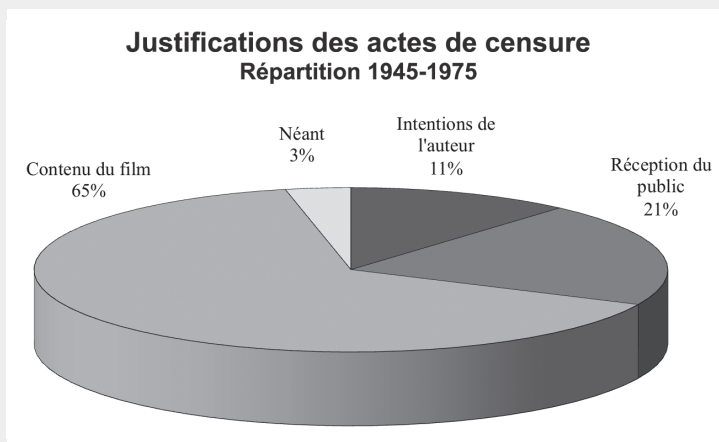
La petite fabrique de la folie

Viennent ensuite les films au centre desquels se trouve non la pathologie psychique mais son traitement, c'est-à-dire le monde asilaire. On peut citer *La Fosse aux serpents*¹, adaptation du roman autobiographique de Mary Jane Ward. La fosse aux serpents est en fait la salle des malades les plus gravement atteints, délirants ou vociférants, d'un hôpital psychiatrique. Le film ne fait pas le procès de l'enfermement psychiatrique car l'héroïne est réellement malade, c'est-à-dire dépressive et amnésique. À l'exception d'une infirmière, le personnel soignant est charmant et se dévoue corps et âme à la guérison des malades. Tout juste présente-t-on les électrochocs et la camisole comme des traitements inhumains auquel il convient de préférer la psychothérapie. Le *happy end* est constitué d'un bal réunissant tous les patients et précédant la sortie de la jeune femme. Mis en place aux temps de la censure régalienne, le seuil à 16 ans signé par Georges Huisman ne comporte pas la moindre justification. Quelqu'un, cependant, comme pour nous éclairer, a inséré dans le dossier de censure la lettre d'un inspecteur général de l'Éducation nationale, ancien collègue du président, qui s'offusque qu'un film montre des hôpitaux psychiatriques. Ce spectacle a traumatisé son épouse qui souffre de « délires interprétatifs compliqués de mégalomanie et de complexe de persécution ». La même année, *Le Parfum de la dame en noir*² de Louis Daquin met Rouletabille aux prises avec une horde de fous. Là encore, ignorant les motifs du seuil d'âge, le producteur ne peut qu'hasarder des suppositions. Les scènes qui se déroulent dans l'asile, argumente-t-il, ne portent qu'une « charge amusante et presque enfantine » à même de créer dans les salles « une ambiance de franche gaieté et non d'angoisse ».

1. *The Snake Pit*, Litvak, États-Unis, 1948. Moins de 16 ans, le 2 février 1949.

2. Louis Daquin, 1949. Moins de 16 ans, le 12 juillet 1949.

UN ENJEU : LA JUSTIFICATION DES ACTES DE CENSURE



La censure est une instance discrétionnaire. Jusqu'à la réforme de 1961, elle n'a pas, en droit, à motiver ses décisions. Mais, indépendamment des dispositions législatives, il dépend du président de la commission de signifier ou non.

L'absence de justification touche 41 % des dossiers de la période 1945-1955. Le silence censorial est caractéristique de cette censure régaliennne dont la jurisprudence n'est rien d'autre que la somme des hypothèses que le producteur sanctionné se doit d'échafauder, sous le regard de ses collègues attentifs. Cette stratégie d'opacité vise à maintenir les producteurs dans une crainte perpétuelle qui les conduit à contraindre les auteurs à l'autocensure. Les producteurs qui demandent les motifs d'une restriction reçoivent en retour une lettre-type : « J'ai le regret de vous faire savoir qu'étant donné le caractère secret des délibérations de la Commission de contrôle, il ne m'est pas possible de vous communiquer les raisons qui ont motivé cette décision. » Cependant, tous ne sont pas logés à la même enseigne. En 1949, la RKO demande les motifs du seuil d'âge d'*Une incroyable histoire* et les obtient, tandis que le producteur du *Parfum de la dame en noir*, frappé de la même restriction, est obligé d'en rester aux hypothèses. Mais l'auteur est le sulfureux

Louis Daquin... Après leur démission collective de 1950, les professionnels ont fait de la publicité des motifs de censure une des conditions à leur retour mais la non-justification disparaît, en fait, dès 1955 et en droit, lors de la réforme de 1961.

La *justification par le contenu* touche les deux tiers des œuvres et s'inscrit clairement dans un protocole du repentir. Les censeurs énumèrent les scènes litigieuses pour inciter le producteur à couper. C'est ce que fait Gérard Frêche lorsqu'il justifie le seuil à 16 ans et le refus de doublage des *Demi-sels*: « Attaque d'un fourgon postal par une bande de mineurs dévoyés, cambriolage d'une maison habitée par les mêmes mineurs, le tout dans une atmosphère lourde, pénible, des scènes de violence, des meurtres. » Le distributeur coupe et ajoute un avertissement et une voix off qui, au moment de l'arrestation finale, conclut: « Une fois de plus, le crime ne paie pas. » Le président lève l'interdiction de doublage et transforme l'essai: « [la commission] pense même que le producteur pourrait à la fin, tout en restant dans l'état d'esprit qui a présidé à ces modifications, mieux faire saisir les conditions dans lesquelles Freddy a été atteint ». Après exécution, la version doublée obtient son visa tous publics.

La *justification par la réception* va de soi pour motiver les interdictions aux mineurs. Elle touche 50 % des dossiers en 1958, lorsque l'inquiétude des pouvoirs publics vis-à-vis des mineurs atteint son paroxysme. Cependant, les censeurs peuvent interroger la réception d'un public plus large, comme au sujet de *L'Amour trouble, la mort trouble* qui dépeint les aventures meurtrières et érotiques de trois jeunes femmes: « L'excès de sang, de volupté et de mort feraient éclater d'un rire purificateur le spectateur équilibré mais il serait intolérable à la plupart: l'interdire est simplement faire œuvre de sauvegarde de la santé publique¹. » Du point de vue de ce M. Prum, le « spectateur équilibré », maître de lui-même, invulnérable émotionnellement – qu'il incarne probablement – s'oppose à « la plupart », c'est-à-dire la masse, la foule immature, irrationnelle et malléable des salles obscures qu'il convient de protéger par une mesure de prophylaxie sociale.

1. M. Prum (Éducation nationale), avis de précensure, s.d.

La *justification par les intentions* de l'auteur a longtemps été limitée aux rapports de la sous-commission qui évoquaient la « complaisance » des réalisateurs. Au début des années 1970, un quart des avis de plénière sont marqués par de tels procès d'intention. L'interdiction totale du *Sexe motorisé*¹ est motivée par les « intentions pornographiques. » de ce film constitué, selon la sous-commission, de sketches où des couples s'ébattent « dans et sur tout ce qui roule et avance, avec ou sans moteur² ».

Le projet de Jean-Pierre Mocky, lorsqu'il adapte *La Tête contre les murs*³, le roman d'Hervé Bazin, est bien de dépeindre l'univers psychiatrique. Il signe le scénario, interprète le rôle principal, mais doit laisser la réalisation à Georges Franju car les producteurs sont effrayés par les 29 ans du jeune homme. La Nouvelle Vague n'est encore qu'en gestation. Le résumé qu'ils fournissent à la commission pose une question où l'on retrouve la problématique de la jeunesse : « François Gérane est-il un fou dangereux ou, plus simplement, un exemple entre autres de cette jeunesse oisive et amoralisée où se recrutent indistinctement les héros et les assassins⁴ ? » Ces deux lignes prouvent à quel point la question de la jeunesse, et de l'inquiétude qu'elle occasionne, irrigue les autres motifs de censure.

Ainsi, la santé mentale du héros est présentée aux censeurs comme faisant débat. En réalité, le film ne comporte pas la moindre ambiguïté à ce sujet : c'est bien d'un internement abusif voulu par un père cynique et inhumain dont il est question. François est un jeune homme portant blouson noir mais correspondant au profil-type du blouson doré. Pour camper le personnage qu'il incarne, Mocky fait du « moto-cross » et passe dans la surboum réglementaire pimentée de quelques plans suggérant frivolité et saphisme. Comme il ne trouve plus qui taper pour payer une dette de jeu, il vole son père et en profite pour brûler quelques dossiers

1. *Die Auto-Nummer – Sex auf Rädern*, Axel, RFA, 1972. Interdiction par 13 voix contre 5, le 2 janvier 1973. Moins de 18 ans après deux séries de coupes, le 12 février 1973.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 12 décembre 1972.

3. Georges Franju, 1958. Moins de 16 ans, le 24 septembre 1958, et avertissement négocié.

4. Sirius, note de présentation à la commission.

d'instruction que le célèbre avocat a ramenés illégalement du tribunal. Surpris par son père, il le gifle. Celui-ci le menace d'un revolver et le fait interner en tant qu'incendiaire. À partir de cette scène charnière, l'empathie du spectateur ne fait que croître à l'égard du jeune homme et, pour qu'elle soit complète, on prend soin de signaler que le pauvre garçon a perdu sa mère très jeune, d'une noyade au sujet de laquelle la police a peut-être innocenté le père un peu vite. Les aménagements des adaptateurs du roman ne sont pas sans rapport avec la censure. Par exemple, le père n'est plus juge d'instruction mais avocat. Il eût été téméraire d'incommoder le ministère de la Justice en plus de la Santé publique.

Pour pouvoir tourner en décor réel, dans l'asile de Dury-les-Amiens, la production a obtenu le patronage de la Ligue pour l'hygiène mentale. Une fois le film réalisé, les producteurs sont suffisamment sûrs d'eux pour assumer l'exemplarité et le parti pris de l'œuvre que le matériel publicitaire présente comme « une fresque saisissante, précise comme un documentaire, violente comme un réquisitoire ». Une note de la Santé publique rend compte de la stratégie de la société Sirius : « Après avoir sollicité le patronage de la Ligue, ils craignent maintenant d'en être gênés du point de vue de l'exploitation commerciale (crainte d'avoir l'air de sortir un film de commande, subventionné, etc.)¹. » Cependant, les auteurs sont d'accord pour « orienter les réactions du public » à condition qu'ils n'aient pas à faire référence à ladite Ligue. La plénière se contente d'un seuil à 16 ans et confie le soin de négocier un avertissement au ministère de la Santé publique. « Voici le texte du chapeau indispensable à la compréhension du film *La Tête contre les murs* dans le sens où nous souhaitons que le public le comprenne² » écrit la Direction générale de ce ministère :

L'histoire que raconte le livre d'Hervé Bazin dont est tiré ce film est celle d'un homme dont la raison est à la limite entre bon sens et folie. Seules les méthodes de la psychiatrie moderne peuvent le sauver. Gérane, malheureusement, est la victime de l'organisation asilaire traditionnelle basée sur les préjugés et sur la peur.

En accordant son patronage à ce film, la Ligue d'Hygiène Mentale a pensé qu'il pouvait donner au public [Ce film vous donnera] la notion de la tâche immense qu'il reste à accomplir en faveur des

1. Direction générale de la Santé publique, note, 23 septembre 1958.

2. *Ibid.*

~~malades mentaux~~ [pour développer l'application des méthodes thérapeutiques modernes qui ont déjà fait leurs preuves]¹.

Comme *La Fosse aux serpents*, mais de façon plus radicale, le film oppose donc les méthodes psychiatriques traditionnelles, fondées principalement sur la contrainte et l'enfermement, et une psychiatrie moderne et humaine. La vieille école est incarnée par le D^r Varmont, calme et résolu, froid quoique empathique, qui chapite vertement un stagiaire qui a eu l'outrecuidance de déclarer que Gérane ne lui semblait pas fou : « C'est avec des stagiaires comme vous que l'on fait des psychiatres mondains... Les asiles ont deux tâches : la guérison des aliénés et la protection de la société. La protection de la société, c'est ce qu'il y a de plus important parce que ça intéresse tout le monde. Et ça se réalise plus commodément : on les boucle. Voilà ce que m'ont appris trente années d'exercice légal de la psychiatrie. » Pour autant, le scénariste a pris soin de ne discréditer totalement ni le propos – qui se voit légitimé dès la scène suivante lorsqu'un malade en agresse un autre avec une scie égoïne – ni le personnage, qui éprouve un remords sincère après le suicide d'un pensionnaire. Le porte-parole des modernes est un D^r Émery (Paul Meurisse), assez peu convaincant théoricien d'un « asile libre », dépeint comme un poseur imbu de lui-même et avide de publicité, et dont les « méthodes thérapeutiques modernes » semblent se réduire à faire faire de la poterie et des rondes aux patients. Par ailleurs, le scénario porte en lui une invraisemblance : les disputes des deux médecins nécessitent une unité de lieu. Alors que chacun est censé diriger son propre établissement, ils sont constamment en présence l'un de l'autre. Ici,



Dans *La Tête contre les murs*, la scène d'agression à la scie égoïne semble légitimer la psychiatrie répressive.

1. Le texte barré, proposé par le ministère de la Santé publique est remplacé par le texte entre crochets qui émane du producteur. Société Sirius, courrier à la direction générale de la Santé publique, 24 septembre 1958.



Le Dr Varmont (Pierre Brasseur) et le Dr Emery (Paul Meurisse), porte-paroles des Anciens et des Modernes

devant une volière où sont enfermées des colombes, ils s'opposent sur la question de savoir s'il vaut mieux guérir ou punir les malades.

Le film a rencontré un grand succès critique – qui a permis à Mocky de se lancer en tant que réalisateur l'année suivante – mais le public n'a pas suivi. Sur le plan censori-

al, l'affaire rebondit deux mois après la délivrance du visa lorsque les autorités sanitaires décident, « à la suite de différentes réclamations¹ » de soumettre le film à un psychiatre expert auprès des tribunaux. Outre qu'il relève dans le film une erreur – l'internement par décision du père seul – qui ne s'y trouve pas puisque le médecin de famille a signé la demande d'internement, l'expert considère que *La Tête contre les murs* donne des hôpitaux psychiatriques une vision exagérément négative car « les Asiles d'aliénés garderies n'existent plus qu'exponentiellement qu'en France [sic]² ». Du reste les images, « souvent admirables », sont assurément traumatisantes, surtout pour les suicidaires, et le psychiatre de conclure : « J'estime que ce film ne saurait être projeté devant un public non prévenu, non spécialisé, sans dommage pour la Santé Mentale. » Quelles sont ces images admirables et traumatisantes ? Celles par lesquelles la commission avait justifié l'interdiction aux mineurs : « La majeure partie du film se déroule dans un asile d'aliénés, avec des plans de malades typiques, un cadavre pendu, une crise d'épilepsie. » La représentation de l'épilepsie est fréquente dans les films qui nous intéressent ici, peut-être en raison du caractère spectaculaire des crises. Cette maladie neurologique ne peut en aucun cas, aujourd'hui, donner lieu à un internement mais elle a longtemps été considérée comme une maladie mentale, c'est-à-dire une forme de « folie ». Dans *La Tête contre les murs*, l'épileptique Heurtevent rêve tout au long du film d'être transféré dans « l'asile libre » du Dr Émery. Il

1. Henri-Paul Eydoux, courrier au président, 21 novembre 1958.

2. Rapport d'expertise, s.d.

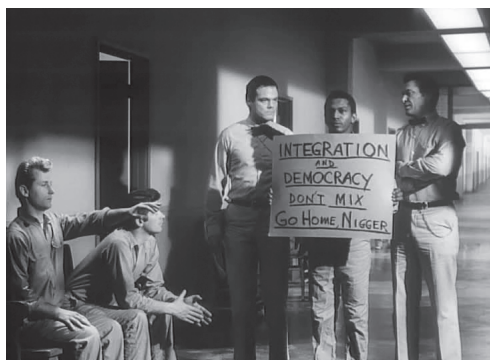
accompagne François lors de son évasion, et finalement se donne la mort. Parmi les « plans de malades typiques » figure sans doute, aussi, la scène au cours de laquelle un infirmier nourrit de force un patient camisolé.

Au fond, le film pose aux censeurs les deux problèmes sur lesquels porte ce chapitre : la représentation de la folie, celle de Heurtevent et des figurants, et la représentation du traitement de celle-ci par l'enfermement. Face à ce double défi, l'instance censoriale fait le choix de se dédoubler. Tandis que les censeurs traitent la charge émotionnelle des images – représentation du trouble mental, impact de cette représentation sur les publics –, ils laissent au ministre compétent l'épineux débat entre thérapie et prophylaxie. Derrière cette question, une autre est esquissée, plus angoissante encore, qui consiste à se demander si les autorités sanitaires remplissent correctement leur mission. Pour autant, le propos des auteurs sur le monde asilaire est nuancé, nous l'avons vu, mais il est aussi limité, si l'on peut dire, puisque les psychiatres ne sont accusés que de ne pas savoir distinguer un esprit sain d'un esprit malade, et de ne savoir qu'exclure sans jamais guérir.

Métonymie et procès croisé

En 1965, avec *Shock Corridor*¹, Samuel Fuller va bien plus loin en affirmant, tout bonnement, que l'asile rend fou. Pour les besoins de cette démonstration, l'auteur crée le personnage de Johnny Barrett, un journaliste qui décide lui-même de simuler la folie – une obsession sexuelle aggravée de fétichisme – afin de se faire interner dans un asile où un meurtre a été commis. Certes, il parvient à résoudre l'énigme mais ne pourra jamais remporter le prix Pulitzer avec ce qu'il espérait être le reportage de sa vie car les traitements inhumains qu'on lui a fait subir ont perturbé sa raison, comme le déplore le médecin-chef à la fin du film : « Un homme a un cerveau et ne doit pas jouer avec. Vivre dans un hôpital psychiatrique, subir de nombreux tests, des électrochocs, et espérer en sortir normal... » La charge subversive du film va encore au-delà puisque l'asile est ici une figure métonymique de la société tout entière. Les trois internés que côtoie Johnny sont un vétéran meurtri par la guerre de Corée, un savant atomiste rongé par la culpabilité, le premier étudiant noir d'un État du Sud

1. Samuel Fuller, États-Unis, 1964. Moins de 13 ans, le 3 octobre 1965.



Traumatisé, l'étudiant afro-américain de *Shock Corridor* profère des mots d'ordre ségrégationnistes.

traumatisé par le racisme dont il a été victime. Tous trois doivent donc leurs troubles mentaux au monde contemporain et à la société américaine. À la société américaine surtout, et c'est sans doute pour cette raison que le film s'en tire, en France, avec un simple seuil à 13 ans « en raison du sujet et du climat du film qui

peuvent porter atteinte à l'équilibre des mineurs ».

Avant d'être un film dont la bande se caractérise par une longueur aussi respectable que celle du titre, *Marat-Sade ou la persécution et l'assassinat de Jean-Paul Marat joués par les internés de l'asile de Charenton sous la direction du marquis de Sade* est d'abord une pièce de théâtre de Peter Brook, mise en abyme de la pièce effectivement créée par le marquis en 1808. Écrite par Peter Weiss, la pièce est présentée en 1965 et son succès lui vaut d'être adaptée à l'écran. Le dossier de censure est confus. L'avis stipule que le seuil à 13 ans a été rejeté par 14 voix contre 6 et la justification – « l'action se déroule dans un asile d'aliénés » – a été barrée. Pourtant, le courrier envoyé au distributeur mentionne cette restriction et qualifie le film de « traumatisant pour les esprits mal avertis¹ ». La sous-commission du 7 avril avait aussi signalé l'érotisme de l'œuvre et le représentant de l'Intérieur s'était, en outre, ému d'une « scène où le drapeau français est malmené et *La Marseillaise* chantée par les pensionnaires de l'asile² ». Le même courrier exige des Artistes associés un avertissement selon lequel « la puissance suggestive de certaines scènes réclame du spectateur une certaine maturité d'esprit et un contrôle de son émotivité³ ».

Étonnamment, *Vol au-dessus d'un nid de coucou*⁴ de Milos Forman a obtenu en France un visa tous publics alors qu'il était, et reste, interdit

1. Ministère de l'Information, courrier aux Artistes associés, 2 mai 1967.

2. Représentant de l'Intérieur, sous-commission, 7 avril 1967.

3. Les Artistes associés, courrier au ministre, 26 avril 1967.

4. *One Flew over the Cuckoo's Nest*, Forman, États-Unis, 1975. Tous publics.

aux mineurs de 17 ans non accompagnés dans son pays d'origine. Cela s'explique sans doute par le fait que l'institution psychiatrique mise en cause au travers d'une infirmière sadique est américaine, mais aussi par le caractère volontaire de l'internement de presque



Séance d'électrochoc infligée à Jack Nicholson dans *Vol au-dessus d'un nid de coucou*.

tous les pensionnaires. Le personnage principal, interprété par Jack Nicholson, a simulé la folie pour échapper à la prison et comprend trop tard qu'à l'asile, ce sont les médecins qui décident de la durée de la peine. Ses tentatives d'évasion échouent du fait qu'il se préoccupe avant tout de libérer les autres, leur offrant une journée de liberté sur un bateau de pêche emprunté pour l'occasion, une partie de basket, une beuverie, une première nuit d'amour. Tous pourraient ainsi guérir de cette conviction d'être inaptes à la vie que la psychiatrie a ancrée en eux. Mais c'est l'institution qui l'emporte en lobotomisant l'agent perturbateur que les électrochocs n'avaient pu mater. Seul « le chef », un colosse indien, autre passager clandestin de l'asile qui simule surdité et mutisme pour se prémunir de cette société qui a broyé les siens, parvient à s'évader. L'asile est donc l'occasion d'une mise en cause métonymique de l'identité américaine, comme dans *Shock Corridor*, mais plus encore en cette année 1975 qui est, pour les États-Unis, celle du doute paroxystique. Le film est tourné entre la démission de Richard Nixon et la chute de Saigon.

Le visa tous publics décerné au film, très récompensé, de Milos Forman ne doit pas laisser penser qu'en 1975 toutes représentations du trouble mental et de l'asile sont tolérés par la censure. Pour preuve, l'avis que rédige Jean-François Théry au sujet de *La Chair qui brûle*¹ :

Il s'agit d'un film très dur, pénible à regarder, qui se déroule dans un asile d'aliénés ; l'héroïne, dont on ne discerne pas la maladie mentale, est enfermée parmi les hystériques et les vieillards atteints de démence sénile, dans une atmosphère à la Jérôme Bosch. Les

1. *La casa delle mele mature*, Tossini, Italie, 1971. Moins de 18 ans, le 22 avril 1975.

surveillants sont des brutes, le directeur est vénal, l'aumônier est lâche, les locaux sont sordides et le régime rappelle le pire univers carcéral. Elle tente de se suicider en s'ouvrant les veines, puis finalement mettra le feu au cabinet médical et se jettera par la fenêtre. Le film débute par une scène d'électrochocs, avec piqûre intraveineuse en gros plan. Tous ces éléments caricaturaux et volontairement outrés conduisent la commission à penser que cette production doit être réservée à un public adulte.

Le seuil d'âge n'a en rien incommodé le distributeur lyonnais qui, quelques semaines plus tard, tente de rebaptiser le film *Les Assoiffées sexuelles* ou *Pénétrations profondes*...

De nombreux films de l'échantillon auraient pu être évoqués ici car, du *Corbeau* à *Psychose*, bon nombre d'œuvres qui comportent une représentation de la folie ou du basculement dans la folie. Or, il ne nous appartient pas de faire une histoire de la folie au cinéma¹ mais une histoire du traitement censorial de sa représentation. Celui-ci fait clairement apparaître que les pathologies psychiques posent un double problème : d'une part, la représentation des troubles eux-mêmes est jugée dangereuse, déstabilisante et génératrice... de troubles ; d'autre part, et plus encore, leur représentation conduit souvent à évoquer l'institution psychiatrique, c'est-à-dire le traitement que la société réserve aux malades, et cela peut vite conduire au procès de l'une et de l'autre. Un ministère, celui de la Santé publique, scrute d'un œil particulièrement vigilant ces productions. De plus, les cinéastes ont fait de l'asile une figure métonymique : représenter le monde des fous pour dénoncer un monde de fous. Les censeurs regardent ces figures de style d'un œil plutôt débonnaire, on l'a vu, et ce d'autant plus qu'elles sont principalement anglo-saxonnes. C'est sans doute qu'ils sont accaparés par l'autre dimension de ces films, la représentation des pathologies elles-mêmes. Ce faisant, ils en viennent à retourner l'accusation contre les cinéastes en affirmant que ce sont leurs représentations du trouble mental qui sont susceptibles de susciter parmi les spectateurs, les plus jeunes surtout, de nouveaux déséquilibres.

La Tête contre les murs, *Orange mécanique* et *Fender l'Indien* ont un point commun. Ces trois films mettent en relation les questions psychiques et les débordements supposés de la jeunesse. Chez Franju, l'asso-

1. Voir *Positif*, n° 581-582, « Cinéma et folie », juillet-août 2009.

ciation est établie au niveau diégétique par le père et le psychiatre mais elle l'est aussi par le matériel publicitaire. Chez Kubrick, le lien est établi par le traitement que le gouvernement réserve au personnage principal mais le film n'en est pas moins une mise en scène des poncifs relatifs à la violence de la jeunesse. Chez Cordier, dont nous n'avons pas vu le film, il semble que seul le censeur pose le diagnostic du déséquilibre mental de personnages jeunes, violents et drogués. Nous en concluons que les questions psychiatriques donnent une occasion de plus aux adultes, de fiction ou bien réels, de manifester leur incompréhension des nouvelles générations.

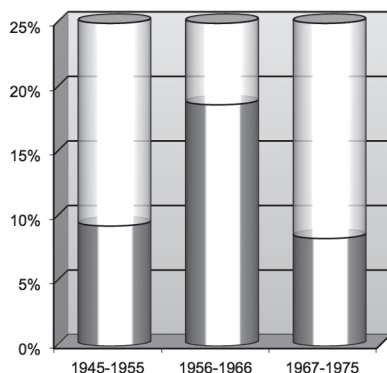
CHAPITRE 11

MŒURS

« Les mœurs sont les pratiques sociales et culturelles, tout ce qui concerne les usages, les comportements quotidiens¹ » peut-on lire dans une *Histoire des mœurs*. Suffisamment vague, donc englobant, le terme est assez séduisant pour se trouver dans l'ordonnance de 1945 qui institue le contrôle des films. Toutefois, il est fort peu usité

par les rédacteurs d'avis de la commission qui lui préfèrent le paradigme de la morale. Les personnages ou les films sont jugés tantôt « amoraux » ou « immoraux ». Ce qui est sans morale se confond avec ce qui se fonde sur une morale mauvaise, sans qu'aucun critère ne semble faire préférer aux censeurs un terme à l'autre. Ce sont les occurrences au paradigme de la morale qui donnent corps à ce chapitre. Fréquemment, ce sont les représentations du couple qui sont en cause.

Part des films liés aux mœurs



1. Jean Poirier (dir.), *Histoire des mœurs*, vol. 1, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1990, p. IX.

Le couple

L'adultère, le ménage à trois formé par le mari, la femme et son amant, ont, de longue date, inspiré la littérature et le théâtre, et, du livre à la pièce, on a tôt fait de passer à l'écran. Nous ne citerons qu'un seul exemple de ceux qui ont occupé les pouvoirs publics. *Au diable la vertu*¹ est l'adaptation d'une pièce de boulevard court-vêtue. Après avoir découché, un brave bougre cherche un alibi pour se justifier auprès de sa femme et en trouve un qui le fait accuser d'un viol. La pièce filmée tient tout entière dans l'interrogatoire des protagonistes par le juge, avec force reconstitutions et exhibitions de pièces à conviction, comme un postérieur féminin mordu. Sur l'air de la farce, tout se termine pour le mieux puisqu'il s'avère que la vieille fille n'a pas été violée mais a simplement rêvé de l'être et qu'elle finit par trouver l'homme qui la sauvera de son existence vertueuse. Les censeurs prononcent une interdiction totale que le chef de



L'examen du postérieur mordu de Monique (Lili Bontemps)
dans *Au diable la vertu*.

1. Jean Laviron, 1952. Interdit par 11 voix contre 8 et 2 abstentions. Après coupures, autorisé par le secrétaire d'État avec seuil à 16 ans et exportation excluant l'URSS et les pays satellites, le 17 avril 1953.

cabinet d'Émile Hugues lève, au prix de quelques coupures, en échange de l'engagement du producteur à « suspendre l'exploitation » si celle-ci engendrait une « campagne de presse généralisée¹ », et surtout par lassitude : « Je n'ai pas vu ce film, mais s'il s'agit d'un navet, il ne semble pas que ce navet soit plus navet que les autres (controverse à débattre). J'aimerais bien me débarrasser de cette affaire qui m'ennuie beaucoup². » Cette mesure libérale a provoqué l'ire de certains collègues du secrétaire d'État puisque les préfets des Alpes-Maritimes et des Bouches-du-Rhône interdisent le film, forcément avec l'accord du ministre de l'Intérieur³. Ces interdictions font suite aux troubles provoqués par le Cartel d'action morale. Du reste, la campagne contre le laxisme gouvernemental a été relayée par certains journaux comme l'ancêtre de *Télérama* qui qualifie *Au diable la vertu* de « pâle ordure où la pornographie la plus honteuse du pire Palais-Royal se trouve multipliée par la laideur et la bêtise d'une réalisation techniquement inqualifiable⁴ ».

Mais, au commencement des années 1960, on sent bien que des réalisateurs entendent dépasser la simple caleçonnade et relayer les interrogations plus profondes d'une génération qui arrive à l'âge où, justement, doivent se former les couples. Le couple, exclusif et pérenne, en tant que cellule de base de la société, et son corollaire, le mariage, en tant qu'institution et sacrement, sont remis en cause de plus en plus ouvertement, avec, parfois, une volonté délibérée de scandale. Le 22 juillet 1959, soit la veille de la bagarre du square Saint-Lambert qui a donné l'occasion à *France-Soir* d'évoquer, pour la première fois, les bandes de blousons-noirs voués à incarner l'inquiétude des adultes quant à la moralité des jeunes, la commission visionne le dernier Vadim, *Les Liaisons dangereuses 1960*, adapté de Choderlos de Laclos. Les censeurs sont si émus qu'ils se prennent les pieds dans le protocole. Le président suppléant Jean Vingtain note sur l'avis : « Demande d'interdiction totale formulée mais non soutenue » avant d'octroyer aux *Liaisons* l'avis le plus long que nous ayons eu à connaître. Cette longueur, les répétitions ainsi qu'une indéniable virulence trahissent une nervosité, nervosité inassumée puisque

1. Edmond Tenoudji, courrier à Émile Hugues, 11 avril 1953, AN, F41/2371.

2. Note de B. Gardellini, chef de cabinet, s.d., AN, F41/2371.

3. Ce dont se plaint le directeur général Jacques Flaud, courrier à Émile Hugues, 9 mars 1954, AN, F41/2371.

4. « Scandale à la censure », *Radio-Cinéma*, 2 août 1953.

l'interdiction totale n'a pas été mise aux voix, contrairement à ce que laisse entendre la première phrase :

Rejetant la demande d'interdiction générale qui était formulée, la Commission de contrôle des films estime que trois séquences de l'œuvre cinématographique *Les Liaisons dangereuses* constituent des outrages caractérisés aux bonnes mœurs et qu'aucun visa d'exploitation ne devait être accordé en conséquence avant que des coupures ou des allègements très importants aient été effectués et que les plans modifiés aient été soumis à l'examen de la commission.

1 Scène du matégnophone [*sic*] dans le lit de Cécile – caresse précise de Valmont mettant en pratique les suggestions de Danceny enregistrées sur magnétique (plans 114 et suivants).

2 Scène du fauteuil – attitudes, positions de Valmont – caresse de Valmont – précision du dialogue (plan 150 et suivants).

3 Scène de danse érotique à la fin de la réception de Miguel – fille enroulée dans un drap blanc (plans 326 et suivants). Danse entre une fille et un garçon noir (plans 338 et suivants).

Admettant que les coupures ou allègements demandés soient effectués à sa satisfaction, la Commission de contrôle émet les avis suivants sur les visas d'exploitation à accorder.

Considérant que l'œuvre cinématographique n'est qu'une somme de perversités et de dépravations dans une ambiance dont la réalisation fait croire à la réalité toute normale et actuelle, la commission estime que ce film est extrêmement dangereux pour les jeunes et émet un avis d'interdiction aux mineurs de moins de 16 ans ;

Considérant que le film, par la transposition en les temps actuels de l'œuvre littéraire à laquelle il se rattache n'est plus qu'une illustration très osée, très complète, et presque toujours scandaleuse des intentions et des agissements concertés de Valmont et de Juliette n'ayant comme mobiles que la perversité et la dépravation à exercer au détriment de tous ;

Considérant que la peinture complaisante de ces véritables vices, la densité et la continuité d'actions altérées et corrompues, l'ambiance malsaine font que cette œuvre serait assurément considérée à l'étranger comme portant atteinte aux principes des bonnes mœurs et nuirait ainsi d'une façon particulière, publique et manifeste, à la France,

la Commission de contrôle émet un avis d'interdiction à l'exportation à l'Étranger, dans les États de la Communauté française et dans les territoires français d'outre-mer.

Un mois plus tard, le producteur Edmond Ténoudji, futur membre de la commission, livre la nouvelle copie. Les scènes ciblées ont été allégées. La première met en présence Valmont (Gérard Philipe) et Cécile Volanges (Jeanne Valérie) à laquelle le jeune Danceny a fait parvenir une bande magnétique. Valmont la rejoint dans sa



Comme Valmont, Vadim place l'appareil sous les draps pour filmer Jeanne Valérie dans *Les Liaisons dangereuses* 1960.

chambre avec un magnétophone et, pour qu'elle puisse écouter sans alerter sa mère, il place l'appareil sous les draps. On peut voir ici une mise en abyme et un clin d'œil ironique puisque le réalisateur, lui aussi, place l'appareil sous les draps. Alors que Danceny clame son désir de déshabiller la jeune fille, Valmont lui caresse la cuisse, jusqu'au moment où Cécile bondit hors du lit et tente de congédier son cousin, en vain.

La deuxième scène se déroule dans la même pièce. Cécile s'est réfugiée dans un fauteuil. Valmont la regarde, la caresse et l'embrasse contre son gré. Le scénario accrédite l'idée qu'une femme ne se refuse que parce qu'elle n'ose s'offrir : « elle proteste faiblement, surtout pour la forme¹ ». Comme il se doit, Valmont triomphe donc de ses résistances. L'élément central du dispositif filmique est le fauteuil dont le dossier cache au spectateur la précision des attouchements. Vadim n'a cessé de recourir à cet érotisme par la médiatisation qui consiste à émoustiller le spectateur en lui laissant imaginer ce que voit ou fait le personnage. Au sujet de Valmont, le scénario évoque explicitement « ce qu'il voit mais que nous ne voyons pas ». Il était prévu que derrière le fauteuil, Jeanne Valérie plie, déplie et replie les jambes afin de suggérer plus explicitement un sexe offert aux caresses. Seul l'avant dernier-plan, où l'une des jambes de l'actrice assise

1. Roger Vadim et Roger Vaillard, *Les Liaisons dangereuses*, collection des scénarios, BiFi, SCEN1538-B452, dont sont extraites les deux citations suivantes.



Une jambe qui disparaît d'un plan à l'autre,
trace ténue de l'audace d'un scénario.

se terminer ainsi : « Elle se laisse tomber en arrière. Maintenant, la moitié de son buste dépasse du dossier. Ses cheveux traînent par terre. » Hélas, même au prix de contorsions remarquables, les cheveux courts de Jeanne Valérie ne permettaient pas ce morceau de bravoure misogyne, mais le



Roger Vadim recourt à la miscégénéation comme
figure transgressive.

spectateur aura compris. La troisième scène allégée s'intègre dans une surprise-partie comme on en filme beaucoup depuis quelque temps. Une fille nue enroulée dans un drap semble en transe sur un canapé tandis qu'une autre femme blanche, habillée d'un bus-tier et de bas, danse avec un homme noir, comme dans *Une nuit à Saint-Germain-des-Prés ou Razzia sur la schnouf*. Le supplément de transgression apporté par Vadim tient aux postures très suggestives des deux danseurs.

Les attendus de l'avis évoquent par deux fois « la perversité et la dépravation » des personnages, des situations et du film lui-même. Bien que Jean Vingtain ne juge pas nécessaire de le préciser, sont visés ici Valmont et Merteuil qui jouent à tolérer leurs infidélités et même à les commander, au détriment des tiers. Cet avis de censure renvoie incontestablement aux bonnes mœurs que doivent observer les époux au sein du mariage. Ces *boni mores* sont d'ailleurs évoquées dans les attendus mais la nature de leur transgression n'est pas précisée car, chez le censeur, la prédication

est encore silencieuse. L'avis met en cause, là encore par deux fois, « la transposition en les temps actuels » de l'œuvre de Laclos et « la réalité toute normale et actuelle » des agissements présentés. Une adaptation en costumes, façon Stephen Frears ou Milos Forman, eût été moins audacieuse, on en convient.



Créer de l'ambiguïté là où le roman n'en comporte pas. Jeanne Moreau et Jeanne Valérie dans *Les Liaisons dangereuses* 1960.

La contemporanéité est toujours un facteur aggravant en matière de censure. Selon Jean Vingtain, la transposition donne lieu à une trahison de l'œuvre littéraire qui « n'est plus » que scandale, comme si l'œuvre originale en avait été dépourvue. Certes, Vadim a pris soin de créer de l'ambiguïté même là où le roman n'en comportait pas, comme le montre le positionnement équivoque de Jeanne Moreau sur le lit de Jeanne Valérie. Toutefois, si le réalisateur a trahi le roman, ce n'est sans doute pas dans ce domaine mais, bien plus sûrement, en gommant minutieusement la charge féministe, inouïe au XVIII^e siècle et encore révolutionnaire en 1959, que porte le personnage de Madame de Merteuil.

Deux ans après ce scandale, Jean-Luc Godard présente *Une femme est une femme*¹. L'histoire est celle d'une stripteaseuse (Anna Karina) qui veut un enfant que son mari (Jean-Claude Brialy) lui refuse et qu'elle obtient après lui avoir fait croire qu'elle allait le faire avec son meilleur ami (Jean-Paul Belmondo). Cette fois, la commission a été magnanime avec le réalisateur du *Petit Soldat*, toujours interdit. De toute évidence, les six experts ont rejoint les quatre professionnels pour rejeter le seuil à 18 ans souhaité par les sept fonctionnaires. Robert Touzery se voit dans l'obligation de rédiger un avis nuancé : « Tout en restant dans les limites de la décence, la réalisation n'en effleure pas moins des scènes et des situations scabreuses ne convenant pas aux enfants. » Le président suppléant évoque peut-être des scènes comme celle qui réunit les deux hommes et deux stripteaseuses :

1. Jean-Luc Godard, 1961. Seuil à 18 ans rejeté par 10 voix contre 7. Moins de 13 ans par 11 voix contre 6, le 31 mai 1961.

Alfred : – Qu'est-ce qu'on fait ?

La brune : – Comme vous voulez.

Émile : – Je vous accompagne au Zodiaque.

La rousse : – Non.

Alfred : – Puisqu'on doit coucher ensemble, j'ai envie de vous voir à poil. C'est juste ?

Si le film est un vaudeville, ce que Godard assume pour le plaisir de faire éclater les conventions du genre, il ne s'agit pas encore d'un amour à trois comme dans *Jules et Jim*¹. Angéla ne met pas sa menace à exécution et Émile se montre jaloux, comme il sied au mari outragé, et la morale du film, c'est qu'une femme, même stripteaseuse, ne peut résister à son horloge biologique. Au moment du tournage, Truffaut, lui, s'apprête justement à réaliser *Jules et Jim*. Outre que l'on retrouve Raoul Coutard dans les deux films, un clin d'œil inséré dans le film de Godard invite au rapprochement des deux œuvres : dans un bistrot, Alfred (Jean-Paul Belmondo) apostrophe Jeanne Moreau, échappée du tournage de Truffaut et installée au comptoir : « Ça marche avec Jules et Jim ? » lui demande-t-il. « Moderato... » répond-elle, faisant ainsi allusion au fait qu'ils étaient réunis dans *Moderato cantabile*², l'année précédente. Le film de Peter Brook, qui dépeint un adultère, a obtenu un visa tous publics mais il a été affublé d'un avertissement à la demande de l'UNAF : « Les familles sont averties que l'atmosphère du film paraît ne pas convenir à la psychologie des jeunes spectateurs. »

Selon sa bande-annonce, *Jules et Jim* est « un film d'amour sur l'amitié ». C'est sans doute la meilleure définition que l'on puisse donner du film. Il s'agit de l'adaptation par Truffaut et Jean Gruault, l'un des quatre scénaristes des Films du Carrosse, d'un livre autobiographique³. Vers 1912, deux étudiants, l'un français (Henri Serre), l'autre allemand (Oskar Werner), rencontrent Catherine (Jeanne Moreau) dont ils tombent tous deux amoureux. Ni cette situation ni la guerre ne les séparent. Jules et Catherine s'épousent et donnent naissance à une petite fille mais la passion s'étiole et Jim prend la place de Jules dans le cœur de Catherine ainsi

1. François Truffaut, 1961. Moins de 18 ans par 15 voix contre 6 et 1 bulletin blanc, le 21 novembre 1961. Tous publics après coupures, le 11 décembre 1965.

2. Peter Brook, 1967. Tous publics, le 12 juillet 1967.

3. Henri-Pierre Roche, *Jules et Jim*, Gallimard, Paris, 1953.

que dans leur maison car ce dernier, loin de transformer son dépit en ressentiment, demande à Jim d'aimer Catherine sans la lui enlever. Ils vivent « un pur amour à trois ». L'idylle de Jim et Catherine s'épuise elle aussi, notamment en raison de l'infécondité du couple. Elle renoue avec un vieil amant. Il renoue avec Gilberte, qui, toute sa vie, n'a fait qu'attendre son retour. Quand il apparaît à Catherine qu'elle ne peut vivre ni avec ni sans chacun des deux hommes qu'elle aime, elle invite Jim à prendre place dans sa voiture et la précipite du haut d'un pont sous le regard de Jules.

Le cinéaste n'a pas 30 ans lors du tournage mais le livre auquel il se veut fidèle est celui d'un homme de 73 ans qui se remémore cette folle histoire de jeunesse au soir de sa vie. Truffaut a cherché à retranscrire cette distanciation par une voix off qui lit le texte plus qu'elle ne le dit. On sent aussi une volonté farouche de ne verser dans aucun genre établi. *Jules et Jim* n'est ni une comédie, bien que la musique du générique de début s'apparente à celle du cirque, ni un drame, même si l'aventure s'achève de façon tragique, ni une blquette, malgré la légèreté du *Tourbillon de la vie* interprété par Jeanne Moreau. *Jules et Jim* est d'abord un film de morale : « Cette histoire sur cette situation la plus scabreuse possible ne tombe jamais ni dans le scabreux ni dans la complaisance parce que c'est une histoire de morale mais cette morale, au lieu qu'elle vienne de l'extérieur, c'est une morale que les personnages inventent au fur et à mesure, et même s'ils la modifient, ce n'est pas par complaisance, c'est par exigence¹. »

Un film de morale donc mais dont aucune morale ne se dégage d'évidence. Faut-il, en raison de l'échec de cet amour à trois, considérer qu'il n'est point de salut amoureux hors du couple ? Est-ce au contraire le couple – Catherine est toujours en couple avec l'un ou avec l'autre – le couple exclusif donc insatisfaisant qui détruit l'amour et la vie ? Il est impossible de conclure car le film cherche à montrer et non à démontrer. Mais les censeurs ont autorisé Henry de Ségogne à exprimer un avis des plus tranchés : « À une forte majorité, la commission a estimé que l'amoralité constante qui imprégnait le film commandait de le soustraire à l'attention des mineurs de moins de 18 ans. »

1. François Truffaut, entretien accordé à Michel Polac pour l'ORTF en 1966, bonus de l'édition DVD MK2.

Un « pur amour à trois », pas plus

Ni le réalisateur ni le producteur ne réagissent au seuil d'âge. Mais, quatre ans plus tard, François Truffaut sollicite un entretien auprès d'Henry de Ségogne dans le but d'obtenir un visa tous publics. Il connaît la jurisprudence censoriale et n'ignore pas qu'il faut, pour cela, un fait nouveau. Selon lui, les « faits nouveaux » sont l'accueil du film¹, les récompenses qu'il a obtenues², l'absence d'incidents et, surtout, la modification de « quatre scènes et trois demi-scènes ». Et le cinéaste de plaider : « Je crois que ces coupures, qui totalisent huit minutes de projection, ne nuisent pas au film puisqu'elles accélèrent le rythme de la 2^e partie et, du point de vue de la Commission de contrôle, elles ont l'avantage de supprimer presque entièrement un personnage, celui de Gilberte, seule rivale de Catherine dans le cœur de Jim³. »

Pourquoi Truffaut propose-t-il des coupes en juillet 1965 alors qu'il ne l'a pas fait en 1961 lorsque l'interdiction aux mineurs gênait considérablement la sortie du film ? La réponse réside sans doute dans la situation financière de sa société, Les Films du Carrosse. Son dernier film, *La Peau douce*, éreinté par la critique, n'a connu qu'un succès relatif qui « rembourse à peine l'investissement du Carrosse⁴ ». De plus, la société est contrainte de déménager car la bailleuse n'est autre que la belle-mère de Truffaut et il vient de se séparer de sa compagne. Enfin, toujours en juin, le Carrosse qui a produit *Mata-Hari* de Jean-Louis Richard est condamné pour plagiat. Or, Truffaut rêve à un projet autrement plus coûteux que ses films précédents, *Fahrenheit 451*. L'initiative de juillet 1965 peut donc être considérée comme un expédient financier : obtenir un visa tous publics pour une seconde carrière de *Jules et Jim* afin de viabiliser le Carrosse. Il s'agit là d'une stratégie de double exploitation engendrée par le jeu des seuils d'âge.

Pour autant, on ne peut accuser Truffaut d'avoir trahi son œuvre dans un but mercantile car tout le travail d'écriture accompli pour adapter le

1. Succès relatif avec 210 000 entrées mais gros succès critique. Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 265.

2. Prix de la mise en scène à Mar del Plata en 1962 et Meilleur film européen au Bodil Awards de 1963.

3. François Truffaut, courrier à Henry de Ségogne auquel l'auteur joint des critiques élogieuses de *Jules et Jim*, 23 juin 1965.

4. Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *op. cit.*, p. 302 et suiv.

roman va dans le sens de l'épure. De ce point de vue, il est très frappant de comparer les versions successives du scénario à ce qui a effectivement été tourné¹. De nombreuses scènes disparaissent d'une version à l'autre : celles qui montrent les amours de Jules et Jim avec Elga, Brigitta et Lucie, avant leur rencontre avec Catherine, celle de Jim se consolant avec la gouvernante chez Jules et Catherine, celle de Catherine invitant le jeune Fortunio dans son lit avec Jim. Plusieurs scènes qui impliquaient Gilberte sont raccourcies, notamment celle où elle analysait sans jalousie les rapports de Jim et de Catherine. On le voit, les coupures de 1965 qui visent à supprimer Gilberte vont dans le même sens que le travail d'écriture de 1961 : se concentrer sur le pur amour à trois. Malheureusement, le dossier ne contient pas la nomenclature des 8 minutes de coupes. La version que nous visionnons aujourd'hui semble être la version de 1961².

Henry de Ségogne fait parvenir à Truffaut un courrier qui constitue une sorte de relevé de conclusions de leur entretien. Malgré la « bonne volonté » du réalisateur et les coupes, il est impossible de lever le seuil à 18 ans car celui-ci est dû à un « climat moral³ » et non à des scènes scabreuses. Une semaine plus tard, le président reçoit une lettre collective signée de son ami Marcel Ichac mais engageant d'autres professionnels de la commission comme Gilbert de Goldschmidt, René Marjac ou Charles Ford : « Quatre années se sont écoulées depuis que la commission a porté son jugement sur cette œuvre ambitieuse et difficile dont le style, à cette époque, a paru déroutant à certains membres de la commission, contribuant peut-être à accentuer leur sévérité⁴. » Au bout de cinq mois, Truffaut obtient un second passage de *Jules et Jim* devant la commission. Les présents sont globalement les mêmes que ceux qui avaient prononcé la restriction quatre ans plus tôt. La proposition de maintien du seuil à 18 ans est rejetée à une voix mais, lorsque le seuil à 13 ans est proposé, le camp des libéraux se renforce encore d'un indécis du premier tour

1. *Jules et Jim*, collection des scénarios, BiFi, SCEN1482-B438. Malheureusement, les différentes versions sont sans dates et opèrent un classement chronologiquement relève de l'intuition.

2. D'après le dossier, le métrage passe de 2 972 mètres, soit 1 h 48, à 2 739 mètres, soit 1 h 40. Le DVD actuellement disponible chez MK2 présente un film de 1 h 45 qui correspondrait à une projection en salles de 1 h 49 compte tenu du défilement de 24 images/s en salle au lieu de 25 images/s en format vidéo.

3. Henry de Ségogne, courrier à François Truffaut, 2 juillet 1965.

4. Marcel Ichac, courrier à Henry de Ségogne, 9 juillet 1965.

et même d'un partisan de la sévérité. Le président prend maintenant la plume pour convaincre son ministre de tutelle d'entériner l'octroi d'un visa tous publics : « Les coupures, disent les censeurs professionnels, loin de mutiler le film, l'ont au contraire amélioré en le dépouillant de quelques scènes accessoires et inutiles. Elles ont aussi modifié son climat en atténuant le caractère cynique qui marquait certaines scènes¹. »

Ces lignes posent question. Comment la suppression de « scènes accessoires et inutiles » a-t-elle pu amadouer les censeurs ? Et d'ailleurs, en quoi l'éviction de Gilberte, personnage tout à fait secondaire, rendrait-elle la relation amoureuse triangulaire plus acceptable alors même que cette femme est exclue du triangle ? Henry de Ségogne nous apporte la réponse et celle-ci souligne la parfaite compréhension que Truffaut avait des normes censurales : « [La commission] a jugé que, si le film conserve dans son ensemble ce relent d'immoralité qui, naguère, avait justifié sa rigueur, il a été débarrassé, par contre, des scènes qui tendaient à généraliser le cas particulier des trois héros [...]. Son exemplarité n'est guère à redouter auprès de la masse des jeunes². » Ainsi, Gilberte est scandaleuse par son acceptation de la situation qui faisait d'elle, sur ce point, le pendant féminin de Jules face au couple Jim-Catherine. Certes, Gilberte souffre de voir sans cesse Jim repartir vers Catherine avant de revenir à elle lorsque cet amour s'avère impossible. Elle souffre mais ne se révolte pas, ne menace pas, ne fait aucune scène. En conséquence, elle accrédite l'idée que cette situation est normale. Du point de vue des censeurs, son existence menace de transformer le triangle en quadrilatère. Gilberte aurait moins choqué si elle avait tué Jim d'un coup de fusil comme l'héroïne de *La Peau douce*, film qui, c'est notable, a passé l'examen de censure l'année



Gilberte (Vanna Urbino) ne proteste pas lorsque Jim (Henri Serre) lui annonce son mariage avec Catherine.

1. Henry de Ségogne, courrier à Alain Peyrefitte, 11 décembre 1965.

2. Henry de Ségogne, courrier à Yvon Bourges, 18 janvier 1966.

précédente sans la moindre restriction alors que Truffaut avait voulu ce film sur l'adultère «indécent, complètement impudique¹». De plus, Françoise Dorléac lui donne une charge érotique absente de *Jules et Jim*. Mais la situation d'adultère et sa résolution y sont des plus normatives.

Reste, pour expliquer plus à fond le retournement de la commission, à apporter un élément de contexte. La commission statue alors que s'achève l'année 1965. Le ministre entérine dans les premières semaines de 1966, au seuil de la période obsidionale. C'est peut-être ce que dit Henry de Ségogne lorsqu'il entretient Yvon Bourges, le nouveau ministre, «du tact et de la virtuosité exprimés par l'auteur qui contraste avec la tendance actuelle, si souvent affirmée dans la recherche brutale du scandale²». Ainsi, la mesure de clémence dont bénéficie *Jules et Jim* serait une main tendue à cette partie de la profession qui est encore prête à accepter les règles et à respecter les protocoles. François Truffaut fait indéniablement partie de ces professionnels-là. Il suffit pour s'en convaincre de lire la réponse qu'il fait, en 1968, à Jacques Doniol-Valcroze qui le sollicite pour participer à la Société des réalisateurs de films créée, notamment, pour lutter contre la censure : «On ne me fera pas signer avec des amis cinéastes un papier contre la censure, parce que je considère qu'il y a cinquante façons de ruser avec la censure, d'en triompher. Je ne lutterai pas pour des principes, mais pour des solutions concrètes³.» La censure se devait de rester ouverte vis-à-vis de ces professionnels coopératifs pour mieux affronter ceux qui avaient choisi de l'affronter.

UNE STRATÉGIE : LA DOUBLE EXPLOITATION

La double exploitation qui consiste donc à exploiter deux fois un même film dans deux circuits de salles différents, grâce à deux seuils d'âge différents, moyennant quelques coupures et quelques années de décalage est l'une des stratégies professionnelles qui

1. Antoine de Baecque et Serge Toubiana, *Truffaut, op. cit.*, p. 293.

2. Henry de Ségogne, courrier à Yvon Bourges qui accorde le visa tous publics le 8 février, 18 janvier 1966.

3. Cité par Jean-Luc Douin, *op. cit.*, p. 427.

visent à tirer parti, et profit, de l'existence de la censure. Cette stratégie d'instrumentalisation peut d'ailleurs être conciliée avec une autre, celle du scandale, qui consiste à hurler à la persécution, par voie de presse, parfois au sujet d'interdictions imaginaires, parfois avant même que l'œuvre n'ait été examinée par la commission.

C'est ce que montre l'exemple de *La Jument verte* de Claude Autant-Lara, d'après Marcel Aymé, qui narre, sur le mode de la truculence paillard, l'affrontement de deux familles rurales, celle d'Honoré et celle de Zèphe. Cet affrontement passe par la « possession » des femmes du clan ennemi. Les situations scabreuses sont donc légion mais les étreintes sont traitées par ellipse ou hors champ, sans nudité. La commission se contente d'un seuil à 18 ans et prend soin d'indiquer au réalisateur les six séquences dont l'allègement permettrait d'obtenir un visa tous publics.

Mais Claude Autant-Lara ignore superbement cette main tendue et fait le choix de vitupérer, dans la presse, contre une interdiction totale dont il n'a jamais été question, ceci au matin même du passage en censure¹. Gaumont, qui n'a pas été associée à cette stratégie, tient à s'en démarquer : « Notre société tient à déclarer très formellement qu'elle n'a en rien provoqué ou alimenté les informations parues dans certains journaux et portant sur une soi-disant interdiction, par la Censure, du film *La Jument verte* dont nous sommes coproducteurs et distributeurs². » Le réalisateur reprend la parole dans la presse pour insulter les censeurs et dénoncer le seuil d'âge qu'il a ardemment souhaité :

— Vous ne vous attendiez absolument pas à l'attitude de la commission de censure ?

— Comment pourrait-on s'attendre à une imbécillité pareille ? Vous savez, ils me font penser à ces gens dont Marcel Aymé disait, dans *La Traversée de Paris* : « Affreux ! Vous n'avez pas honte d'exister !³ »

1. Jacqueline Fabre, « Claude Autant-Lara : "Si l'on ne peut plus faire du gaulois en France !" », *Libération*, 27 octobre 1959.

2. Société Gaumont, courrier au président, 29 octobre 1959.

3. Claude Autant-Lara, entretien, *Les Lettres françaises*, 29 octobre 1959.

Involontairement, certains élus prêtent main-forte au réalisateur qui espère une publicité de scandale, comme ces maires qui interdisent le film aux moins de 21 ans (Avignon, Tours) ou totalement (Tarbes, Pau, Lourdes, Cosne-sur-Loire), comme ce député qui interpelle le ministre en lui demandant, au sujet de *La Jument verte*: « Quelle est l'utilité de la commission de censure?¹ » Le succès de scandale permet donc une exploitation intensive mais limitée aux salles de première exclusivité, dans les grandes villes. Dès 1966, le réalisateur revient vers la commission. Il qualifie les événements de 1959 de « regrettable concours de circonstance² », propose quelques coupures dans le but d'offrir un second tour de piste à sa *Jument*, dans des salles plus familiales et en province, grâce à un visa tous publics. Mais le président qui se souvient peut-être des insultes passées fait la sourde oreille et, en 1971, n'octroie qu'un seuil abaissé à 13 ans.

Les pouvoirs publics étaient conscients de l'existence de cette stratégie, comme le montre un courrier d'un ministre de 1958 à son collègue de l'Information: « Je me permets d'insister sur les inconvénients graves que présente la levée de l'interdiction aux mineurs après qu'un film ait été exploité dans les cinémas d'exclusivité et alors qu'il doit passer dans les cinémas populaires et en province. Si l'interdiction a relativement peu d'effet dans le premier groupe de salles, elle devient beaucoup plus efficace quand le film circule dans cette seconde partie des circuits³. » Robert Touzery en explique le mécanisme encore plus précisément: « Si à Paris, l'interdiction aux moins de 18 ans est relativement peu gênante pendant la période d'exclusivité, il n'en est pas de même en province où le public est un public plus familial qu'à Paris et tient davantage compte, même pour la fraction d'adultes qui la compose, d'une interdiction aux moins de 18 ans considérée par les milieux bien-pensants comme une contre-indication⁴. »

1. Christian de La Malène, question écrite n° 3315, le 24 novembre 1959, CAC 20070223/179.

2. Claude Autant-Lara, courrier au président, 14 avril 1969.

3. Jean Berthoin, courrier à Jacques Soustelle, 18 novembre 1958, CAC 19870373/23.

4. Robert Touzery, note à Georges Gorse, 8 mars 1968, CAC 19870373/26.

Cette stratégie de double exploitation ne doit pas être confondue avec celle de la double version qui consiste à exploiter de façon synchrone mais en deux lieux distincts deux versions d'un même film. Cette stratégie peut répondre à un différentiel interétatique des seuils d'acceptabilité. Ainsi, en 1967, pour être distribué en France, le film suédois *Je suis curieuse (version jaune)* de Vilgot Sjöman a dû être délesté de 6 minutes de nudités masculine et féminine. Au moment de la vague pornographique, les deux versions pouvaient être produites et exploitées dans un même pays, parfois légalement, comme pour *Lèvres de sang*¹ de Jean Rollin, exploité avec un seuil à 13 ans mais aussi dans les salles X sous le titre *Suce-moi vampire*².

*Qui a peur de Virginia Woolf*³, adapté du théâtre, met en présence un couple aigri et désuni et un autre, plus jeune mais dont les fêlures ne demandent qu'à s'élargir. Pendant une nuit d'ivresse, l'un et l'autre s'entre-déchirent. Un adultère a lieu entre Martha et Nick sans que le mari de l'une et l'épouse de l'autre, présents au rez-de-chaussée de la maison, ne tentent de s'y opposer. Robert Touzery justifie un seuil à 13 ans par l'ambiance du film et les dialogues très réalistes. Il est vrai que Martha réagit au fiasco sur lequel débouche l'étreinte en humiliant son partenaire. Néanmoins, au vu de la décision prise, il semble que l'adultère, l'échange de partenaire et la tolérance conjugale soient désormais mieux tolérés par la commission. En réalité, tout dépend du traitement cinématographique de ces thèmes. En témoigne la plus grande sévérité dont fait preuve la commission, deux mois plus tard, au sujet de *La Collectionneuse*⁴.

Adrien est un jeune antiquaire qui vit d'expédients et fait profession de foi de paresse. Il laisse sa compagne s'envoler pour l'Angleterre afin

1. Jean Rollin, 1975, visa n° 43 472, Moins de 13 ans, le 27 mai 1975.

2. Jean Rollin, 1975, visa n° 44 384, Ixé le 12 novembre 1975.

3. *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Nichols, États-Unis, 1965. Moins de 13 ans, le 25 octobre 1966.

4. Éric Rohmer, 1966. Moins de 18 ans, le 3 janvier 1967.

d'éprouver sa propre liberté et de se ressourcer dans la maison tropézienne prêtée par un ami. Il doit la partager avec Daniel, ami d'enfance et artiste en quête de néant, et s'en félicite, mais aussi avec Haydée qui, très vite, trouble la belle harmonie des deux causeurs nihilistes parce qu'elle ramène chaque soir une nouvelle conquête et qu'Adrien ne peut rien ignorer de leurs ébats nocturnes. Surtout, sa quiétude leur est à tous deux insupportable. Adrien finit, immanquablement, par tomber amoureux d'elle, la jette dans les bras de Daniel puis dans ceux d'un collectionneur dont il espère des largesses, se décide à la prendre enfin, mais l'abandonne par orgueil.

Ce quatrième conte moral d'Éric Rohmer est une réflexion sur la liberté, la liberté vraie, tranquille et nonchalante de Haydée par opposition à la vaine liberté que recherche Adrien. Seul et dépité, celui-ci finit par aller à Londres alors même que c'est ce qu'il voulait ne pas faire, au début du film, pour se démontrer qu'il était libre. Le conte que nous livre le cinéaste catholique est bel et bien moral qui nous montre une liberté de mœurs ne révélant que l'incommunicabilité d'êtres qui, tout compte fait, ne se rencontrent pas parce qu'ils se veulent interchangeables. Les censeurs n'ont retenu que la peinture de mœurs libérées et l'ont crue complaisante, comme en témoignent les avis de la sous-commission. Le représentant de l'Intérieur : « Images d'un mode de vie tropézien trop susceptible de faire des adeptes parmi les mineurs de 18 ans. » Le représentant de la Justice : « Amoralité des personnages et des situations, trivialité complaisante du dialogue. » Jean d'Ormesson : « Amoralité, vocabulaire à la fois prétentieux et vulgaire. Avis d'interdiction aux mineurs de 18 ans¹. »

Il n'est pas difficile de trouver un exemple de ces dialogues si irritants. Autant choisir la scène de la dispute qui explicite le titre de l'œuvre. Les trois personnages sont installés dans un coin de verdure. Adrien et Daniel, sur une couverture, proches l'un de l'autre à se toucher, sont en surplomb de Haydée à laquelle ils font face et contre laquelle ils font bloc. Elle, à quelques mètres en contrebas, allongée dans une chaise longue, leur présente son profil, comme indifférente à leur mépris. Les garçons sont filmés frontalement alors que la caméra l'effleure de trois quarts. Elle lit une anthologie du romantisme allemand lorsqu'ils l'assaillent.

1. Sous-commission, 26 décembre 1966.



Haydée (Haydée Politoff)
assaillie de récriminations
par les garçons de
La Collectionneuse.

La scène est filmée en champ-contrechamp et la caméra remonte l'échelle des plans jusqu'au gros plan au fur et à mesure que grandit l'intensité de l'altercation :

Adrien : J'ai trouvé la définition de Haydée : c'est une collectionneuse. Haydée ! Si tu couches à droite et à gauche, comme ça, sans préméditation, tu es l'échelon le plus bas de l'espèce, l'exécrable ingénue. Maintenant, si tu collectionnes avec suivi, obstination, bref, si c'est un complot, les choses changent du tout au tout.

Daniel (vindicatif) : Oui. Mais elle collectionne mal.

Haydée (lasse) : Je ne suis pas une collectionneuse.

Adrien (ironique) : Ne dis pas ça, c'est ton seul mérite...

Haydée : C'est entièrement faux, je cherche. Je cherche pour essayer de trouver quelque chose. Je peux me tromper.

Daniel : Elle ne collectionne pas. Elle prend ce qu'elle trouve. D'ailleurs, elle ne sait pas ce que c'est que l'éloignement.

Haydée : Non, j'exploite. C'est peut-être n'importe quoi. Le principal, c'est que moi, j'en tire quelque chose.

Daniel (rageur) : Non ! Tu racles. Et finalement, tu n'arrives qu'à un tas. Ça s'écroule parce qu'il n'y a rien derrière.

Haydée : Toi aussi, tu racles.

Daniel : Moi je suis un barbare ! Si j'ai couché avec toi, c'est sans aucune intention !

Haydée : C'est complètement illogique : tu me reproches de prendre n'importe quoi et toi tu t'en vantes.

Daniel : Tu n'es pas barbare ! Moi si ! Tu n'as pas le droit de te conduire en barbare ! Il faut toujours être quelque part en tuant quelque chose.

Que j'aie couché avec toi ou non, c'est exactement la même chose. J'ai couché avec toi la première seconde où je t'ai vue.

Le seuil d'âge le plus élevé, obtenu sans scrutin « en raison du climat d'amoralité nocif pour les moins de 18 ans », condamne *La Collectionneuse* à ne sortir qu'au Studio Gît-le-Cœur, ce qui ne l'empêche ni d'y tenir l'affiche neuf mois ni d'obtenir l'Ours d'argent à Berlin. Néanmoins, les dialogues, tout autant que la situation de ménage à trois, étaient trop hardis pour que l'avis des censeurs ne fût partagé par certains critiques, celui de *Télérama*, par exemple : « Notre devoir est de vous prévenir. Les personnages ne pourront manquer de vous gêner, sinon de vous scandaliser. Ce sont des oisifs, ouvertement paresseux et jouisseurs. Leur langage même vous choquera. Les personnages de *La Collectionneuse* ne lisent certainement pas *Télérama*. Et les lecteurs de *Télérama* ne s'intéressent certainement pas à de tels personnages¹. »

*Le Treizième caprice*² témoigne encore de la mise en cause insistante du couple, en 1966. François est un jeune professeur marié et père d'une petite fille. Golo, un ami qui gagne beaucoup mieux sa vie en brassant de l'air dans le monde de l'entreprise, l'invite à un réveillon où il lui propose de travailler avec lui. Mais François s'éclipse bientôt avec Fanny dont il ignore qu'elle est la maîtresse entretenue par son ami, qui lui passe tous ses caprices. Justement, François est le treizième d'entre eux... En pré-censure, les censeurs, professionnels compris, éreintent le scénario dans lequel Marie-Louise Bernardeau (UNAF) ne voit que « la minable fin d'année d'un garçon non moins minable qui donne à réfléchir sur sa profession d'enseignant³ ». Les censeurs relèvent patiemment les éléments de dialogue qui ne vont pas manquer de poser problème tels que : « Si vous n'êtes pas trop marié... », « Je me fous de ma femme! », « Encore un qui a oublié la guerre d'Algérie, tiens! », ou la question : « Tu as renoncé au plaisir ? » posée par François à sa femme alors qu'ils promènent leur fille en poussette. Mis à part l'allusion au conflit algérien, les réticences censoriales portent bien sur la peinture qui est faite du couple mais aussi, cette fois, de son usure et, détail aggravant, l'institution du mariage est

1. Claude-Jean Philippe, *Télérama*, n° 895, cité par Joël Magny, Éric Rohmer, Paris, Rivages/cinéma, 1986, p. 126.

2. Roger Boussinot, 1966. Moins de 18 ans par 16 voix contre 7, le 16 mai 1967.

3. Marie-Louise Bernardeau, précensure, 29 décembre 1966.

en cause. Le film, une fois réalisé, ne fait que confirmer le sentiment des censeurs, d'autant que les images ont encore pimenté la nuit de Fanny et François. Le seuil à 18 ans est acquis « en raison des longues scènes de sexualité qu'il comporte et du climat général d'amoralité ».

De la morale au moral

Avec *La Maman et la Putain*.¹, Jean Eustache porte, dès 1972, un regard critique sur Mai 68 et ses injonctions en matière de couple. Film ambitieux, par sa durée de 3 h 40 qui renvoie à la volumineuse *Recherche du temps perdu*, par son budget de 600 000 F qui en fait peut-être le dernier film de la Nouvelle Vague, par le parti pris de théâtralité qui amène les acteurs à réciter ostensiblement. Alexandre (Jean-Pierre Léaud) vivote à Saint-Germain-des-Prés. Il lit beaucoup, parle énormément, de littérature, de politique, du couple, mais surtout de lui, son sujet de prédilection. Il partage la vie de Marie (Bernadette Lafont) mais un jour, aux Deux-Magots, il remarque Véronika (Françoise Lebrun) qui le dévisage. Cette jeune infirmière d'une beauté glaçante a connu de nombreux hommes et s'étonne de la réserve d'Alexandre, qui parle, encore et toujours. Il finit par l'emmener chez Marie en l'absence de celle-ci mais, lorsqu'elle rentre, se met en place un ménage à trois où chacun se doit de lutter contre la jalousie, sentiment honni en ces temps de libération sexuelle mais sentiment néanmoins irrépressible. L'apothéose du film, pour laquelle tout le récit semble avoir été construit, est une longue séquence d'une incroyable intensité pendant laquelle Véronika, ivre et le visage baigné de larmes, revendique ses liaisons, s'insurge contre la notion de « putain », et, surtout, proclame sa foi en l'amour :

Véronika : – Je commence à être saoule et je bégaye. Et c'est absolument horrible parce que, ce que je dis, je le pense réellement. Et je pourrais rester tout le temps avec vous tellement je me sens heureuse.

1. Jean Eustache, 1972. Moins de 18 ans, le 2 mai 1973. Moins de 13 ans par 11 voix contre 6, en 1982, malgré l'opposition de Geneviève Letondot, qui écrit : « Libéralisation des mœurs ou pas, il s'agit de la description d'un milieu peu intéressant, de gens amoraux et sans ressources morales, qui s'expriment comme des charretiers sur des problèmes sans intérêt. »

Je me sens aimée par vous deux. Et l'autre qui me regarde avec ses yeux en couille de mite, d'un air sournois, en pensant : « Oui, ma petite. Tu peux toujours dire ce que tu veux mais je t'aurai. » Je vous en prie, Alexandre. Je joue pas la comédie. Mais qu'est-ce que vous croyez ? Pour moi, il n'y a pas de pute. Pour moi, une fille qui se fait baiser par n'importe qui, qui se fait baiser n'importe comment, n'est pas une pute. Pour moi, il n'y a pas de pute, c'est tout ! Tu peux sucer n'importe qui et te faire sucer par n'importe qui, tu n'es pas une pute. Marie : – Je suis bien d'accord.

En juin 1972, la précensure avait évoqué un risque d'interdiction aux mineurs justifiée par une « morale pour le moins relâchée¹ ». Aussi, lorsqu'il fait parvenir le film rue de Lubeck, Pierre Cottrell joint-il à la pellicule une missive appelant les censeurs à la clémence : « Je sais que les dialogues du film étonneront. Mais je crois que l'intempérance même du langage correspond de très près au vocabulaire employé par la jeunesse actuellement². » L'allusion porte, très certainement, sur la tirade de Véronika. Évoquant les préoccupations morales des personnages, le courage de l'auteur, la prévisible faible diffusion d'un film aussi long, il suggère de recourir à l'un de ces avertissements mis au goût du jour par le ministre Duhamel. Fait exceptionnel, deux sous-commissaires rendent deux avis contradictoires :

Pour Alfred Barbariche, l'interdiction aux moins de 18 ans est un minimum : « En fin de compte, le film, parfaitement exaspérant, est loin d'être indifférent mais la moralité en est toute relâchée, sinon absente. Curieusement, si les scènes érotiques à deux ou à trois sont elliptiquement traitées – et encore ! – un ou deux détails absolument répugnants (par exemple un Tampax, révélé et extirpé à l'instant décisif) sont insoutenables. Le vocabulaire abuse constamment des termes les plus intimement techniques. »

Pour Henri Dolbois, le seuil à 18 ans est un maximum : « Du point de vue de la censure, l'atmosphère est évidemment tout le contraire de celle qu'on peut souhaiter pour la jeunesse. Je ne vois cependant pas d'apologie du dévergondage dans ce film, malgré certaines scènes

1. Avis de précensure, 22 juin 1972.

2. Pierre Cottrell (Élite Films), courrier au président, 9 avril 1973.

assez scabreuses. Mais n'oublions pas que *Le Dernier Tango à Paris*¹ a été autorisé. S'il doit y avoir une interdiction, elle ne peut concerner que les moins de 18 ans. Pour ma part, je ne la propose pas². »

Si le film a divisé des censeurs qui s'appuient pourtant sur une jurisprudence commune, c'est peut-être parce qu'il va, au fond, à l'encontre de la gratuité des rapports sexuels tout en faisant preuve d'audace formelle.

La plénière, conduite par Pierre Soudet, opte sans scrutin pour le seuil à 18 ans mais ce sont les attendus qui étonnent. La mesure est prise parce que « le commentaire verbal se signale avec insistance par beaucoup de verdeur » et en raison de la « tonalité générale de désespérance et de désarroi susceptible de produire une influence redoutable et profonde sur des sensibilités non adultes ». Il n'est donc plus question d'amoralité, ni même de « moralité toute relâchée ». De deux choses l'une : soit les censeurs ont changé, soit leur magnanimité provient du message intrinsèque de l'œuvre. Nous pourrions privilégier la seconde hypothèse à la lecture de l'avis d'Henri Dolbois mais surtout des critiques des détracteurs d'Eustache qui l'ont accusé d'avoir réalisé une œuvre réactionnaire. D'autant que *La Maman et la Putain* s'achève sur une demande en mariage en bonne et due forme d'Alexandre, décidé à mettre un terme à son adolescence en épousant Véronika. Toutefois, un autre dossier de censure nous conduit à douter de la validité de cette seule hypothèse.

En sous-commission, *Le Milieu du monde*³ d'Alain Tanner est encensé pour sa « très grande qualité⁴ ». Il s'agit pourtant de la narration d'un adultère, celui de Paul, ingénieur et père de famille que tout un village jurassien pousse à la députation, et qui, lors d'une réunion électorale dans un bistrot, remarque la serveuse, immigrée italienne. Très vite, il devient l'amant d'Adriana envers et contre tout : les distances, sa femme, l'opinion, ses amis. Il accepte les kilomètres, le divorce, les regards torves et la défaite électorale. Il veut vivre avec Adriana. Mais celle-ci lui oppose un « refus, informulé jusqu'alors, de mener une vie bourgeoise de femme

1. *Ultimo tango a Parigi*, Bertolucci, 1972. Moins de 18 ans avec avertissement par 15 voix contre 7 et 2 abstentions, le 12 décembre 1972.

2. Sous-commission, 9 avril 1973.

3. Alain Tanner, Suisse, 1974. Moins de 13 ans par 9 voix contre 7, le 3 septembre 1974.

4. Marie-Madeleine Chabrier, sous-commission, 25 juillet 1974.

au foyer¹ ». Conséquente, Adriana quitte Paul et le pays. Conséquente, la sous-commissaire propose de se limiter à un avertissement ou, à la rigueur, à un seuil à 13 ans « bien que cette mesure ne soit pas exactement appropriée à une telle réalisation » et ce malgré les ébats sexuels du couple, malgré l'adultère qui n'est absolument pas légitimé par un quelconque enfer conjugal, malgré le refus d'un mode de vie « bourgeois », malgré le fait que le seul personnage négatif de l'histoire soit l'opinion et sa morale vindicative. En plénière, la restriction est acquise de justesse mais c'est, là encore, l'avis rédigé par Pierre Soudet qu'il faut examiner de près. La démarche du réalisateur est « irréprochable ». Les scènes sexuelles sont justifiées par « les nécessités du récit » mais « le déroulement de l'histoire est de nature à laisser à de jeunes esprits une impression de détresse et d'inutilité de vivre ». Ce sont donc la « désespérance », le « désarroi » et la « détresse » qui émanent des films d'Eustache et Tanner qu'il faut épargner à la jeunesse.

Si tous les films évoqués précédemment sont réputés démoralisants pour la jeunesse, les censeurs semblent, au fil des ans, s'être laissés aller à un glissement de sens. De « moral » en tant que « conforme aux bonnes mœurs », on est passé à « moral » en tant que « fermeté à supporter les périls, les fatigues, les difficultés² ». Ce glissement apparaît nettement dans le rapport que rédige Geneviève Letondot à propos de *L'Important c'est d'aimer*³. Ici, la sous-commissaire mêle l'accusation d'immoralité à celle de démoralisation : « Un film très noir qui donne une vision bien pessimiste de la vie et, si l'important c'est d'aimer, l'amour est un fardeau bien lourd à porter. Le faible Jacques meurt, Servais survit, mais à quel prix ! Seule la crapule triomphe. La scène finale est pénible, celle du suicide également. Ça et là quelques séquences pornographiques, assez courtes mais fort précises⁴. »

1. *Ibid.*

2. *Dictionnaire Littré*, « moral », deuxième et sixième sens.

3. Andrzej Zulawski, 1974. Le 23 décembre 1974, moins de 18 ans et avertissement : « Plusieurs scènes d'une exceptionnelle cruauté sont susceptibles d'être mal supportées par un public sensible, même adulte. »

4. Geneviève Letondot, sous-commission, 12 décembre 1974.

Le langage

Bien plus que la situation de ménage à trois, le langage des personnages de *La Maman et la Putain* faisait, on l'a vu, craindre le pire au producteur du film. Déjà, en 1951, celui de *Deux sous de violettes*¹ tentait d'amadouer le ministre par un courrier de même teneur que celui de Pierre Cotrell : « J'espère que vous ne serez pas trop choqué par la crudité des propos de certains personnages du film, crudité qui n'est pas incompatible avec un sujet, au fond parfaitement moral². » Mais le ministre a maintenu le seuil d'âge imposé par les censeurs. Le film porte sur les déboires d'une jeune fleuriste qui, partie à la campagne pour échapper aux assauts de son patron, en revient enceinte d'un jeune bourgeois qui se défile de ses responsabilités avant qu'une chute providentielle ne règle le problème. Pour finir, elle tombe dans les bras du brave petit ouvrier qui l'attend depuis toujours. La crudité des propos renvoie, par exemple, à un : « On vous emmerde ! » lancé par la jeune fille au contremaître qui presse son amoureux à la porte de l'usine.

La Maman et la Putain peut aussi être rapproché de *Masculin Féminin* tourné six ans plus tôt. Jean-Pierre Léaud s'y trouvait déjà aux prises avec deux femmes. La scène de lit à trois du film d'Eustache semble une citation de celui de Godard. De surcroît, Robert Touzery mentionnait déjà « la crudité de langage » pour justifier le seuil d'âge de ce film. L'année précédente, en 1965, lorsque les censeurs examinaient en précensure les quelques pages que leur avait fait parvenir Georges de Beauregard en guise de découpage pour *Pierrot le fou*, plusieurs d'entre eux ne résistèrent pas à la tentation de faire leur le propos du héros : « Cette histoire est vraiment dégueulasse³. » Et le représentant de la Santé publique d'ajouter : « Dans cet écrit tout est écœurant et vulgaire, la situation, le style, le caractère des personnages, la grossièreté du langage, qui s'apparente fort peu à la langue française, l'érotisme, la brutalité des scènes. Tout devrait en décommander la réalisation⁴. » En 1964, l'interdiction

1. Jean Anouilh, 1951. Moins de 16 ans, le 17 août 1951.

2. Les Films Chavanne, courrier à M^{me} Djabri (chef adjointe de cabinet), 24 août 1951.

3. Découpage fourni à la commission de précensure, p. 18.

4. M. Desmottes, précensure, 29 mai 1965.

aux moins de 18 ans du *Mépris*¹ était justifiée, notamment, par « certains mots particulièrement grossiers ». À n'en pas douter, le président Ségogne faisait ici allusion aux propos de Camille, qui lorsque Paul lui disait que la vulgarité lui allait mal, rétorquait : « Ah, ça me va mal ! Écoute : Trou du cul... Putain... Merde... Nom de dieu... Piège à cons... Saloperie... Bordel... Alors ? Tu trouves que ça me va toujours mal ? En fait, dès *À bout de souffle*², Jean-Luc Godard a heurté les censeurs par une trivialité dont le point culminant est atteint lorsque Michel Poiccard demande à Patricia s'il peut « pisser dans le lavabo ». C'est, entre autres, par « la nature des dialogues » que Gérard Frêche justifie le seuil à 18 ans. On sait aussi, que ce langage, inouï au cinéma, a choqué, outre les censeurs, les critiques, les techniciens et même l'entourage de Jean-Paul Belmondo qui craignait pour sa carrière³.

Si l'on remonte plus avant dans l'histoire de la commission, en 1947, le cas du *Charcutier de Mâchonville*⁴ relève à la fois des outrances langagières et de l'atteinte aux bonnes mœurs puisque le film, d'inspiration très paillard, se voit reprocher « l'alcoolisme constant et la vulgarité des principaux personnages ». Les censeurs, gardiens de la belle langue, ne sont pas au bout de leur peine et les dernières années de la période leur réservent d'après désillusions, car érotisme et pornographie ne sont pas qu'affaires d'images. En 1974, *Flipper City*⁵ comporte un « langage ordurier » et celui de *La Soubrette*⁶ est « d'une grande crudité ». L'année suivante, les censeurs, indulgents vis-à-vis de l'adaptation des *Onze mille verges*⁷ d'Apollinaire, relèvent néanmoins la « verdure » du langage. Mais

1. Jean-Luc Godard, 1963. Moins de 18 ans par 10 voix contre 9, le 17 décembre 1964.

2. Jean-Luc Godard. Moins de 18 ans par 11 voix contre 9 et coupure par 13 voix contre 7, le 2 décembre 1959.

3. Michel Marie, *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 86 et suiv.

4. Vicky Ivernel, 1946. Interdit aux moins de 16 ans et à l'exportation par 8 voix contre 1, le 22 janvier 1947.

5. *Heavy Traffic*, Bakshi, États-Unis, 1973. Moins de 18 ans par 18 voix contre 7, le 8 janvier 1974.

6. José Bénazéraf, 1974. Moins de 18 ans, le 21 novembre 1974. Ixé malgré l'avis de la commission en février 1974.

7. Éric Lipmann, 1975. Moins de 18 ans (PS), le 14 octobre 1975.

la palme est obtenue par *Le Sexe qui parle*¹ car, selon le représentant de l'Intérieur, ce sexe s'exprime avec « un langage ordurier qui n'a rien à envier à un corps de garde d'infanterie de marine saoul le soir de Noël² ».

Ce que révèle ce chapitre consacré à la morale du discours censorial, c'est que ce sont presque toujours les mœurs des jeunes, leur langage, ou leurs pratiques amoureuses que le censeur entend soustraire à la vue des mineurs, comme en écho aux cartons de la bande-annonce de *Masculin Féminin*. Ainsi, la problématique de la jeunesse irrigue-t-elle de nombreux motifs de censure.

1. Frédéric Lansac alias Claude Mulot, 1975. Moins de 18 ans par 9 voix contre 5 favorables à une interdiction totale, le 22 juillet 1975. Ixage le 13 novembre 1975.

2. Sous-commission. 9 juillet 1975.

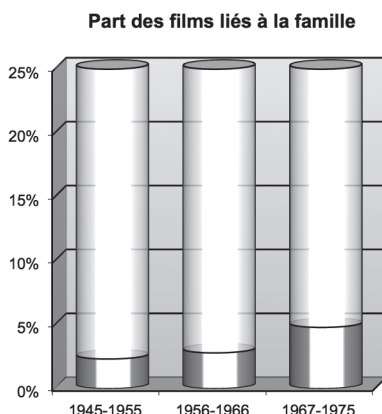
CHAPITRE 12

FAMILLE

Durant trois décennies un nombre limité mais significatif de films ont incommodé les censeurs en raison de la trop grande connivence ou, *a contrario*, de la trop grande rivalité des membres d'une même famille.

Rivalité

C'est le cas dans *La Curée*¹ adapté de Zola par Roger Vadim et transposé à l'époque contemporaine. Le spéculateur Saccard s'est remarié avec Renée, profitant ainsi de sa fortune pour se lancer. C'est un couple libre, ou plutôt indifférent, jusqu'au jour où Renée jette son dévolu sur Maxime, le fils que Saccard a eu d'un premier mariage. Cette nouvelle Phèdre paie son forfait de sa fortune et de sa raison. Une tentative de suicide – peu convaincante – est préférée à la méningite mortelle de Zola. Tandis que le caractère politique de l'œuvre – la dénonciation de la curée immobilière du Second Empire – est à peine évoqué sous forme d'allusion à des affaires douteuses chez « les nègres », Vadim s'est focalisé sur la relation triangulaire. Henry de Ségogne intercepte le scénario en commission d'agrément et tente d'intimider les Films



1. Roger Vadim, 1966. Moins de 18 ans par 12 voix contre 7 et 4 abstentions, le 31 mai 1966.

Marceau : « Je ne demande pas la précensure mais j'attire particulièrement votre attention sur certaines scènes entre Saccard, Maxime et Renée, et demande au réalisateur de les traiter avec beaucoup de délicatesse¹. »

C'est effectivement avec le plus grand soin que le réalisateur s'est appliqué à faire étalage du corps de Jane Fonda sans jamais franchir la ligne jaune de la jurisprudence censoriale : aucune étreinte n'est filmée, Jane Fonda n'est jamais qu'à demi nue. Pour ce qui est de la rivalité père-fils, il est clair que le dialoguiste Jean Cau marche (lourdement) sur des œufs : celle-ci n'est évoquée qu'à demi-mot. Six mois plus tard, l'œuvre passe directement en plénière et se voit affublée d'un seuil d'âge « en raison du climat d'ensemble du film et spécialement des scènes qui dépeignent les rapports réciproques d'un père, de sa jeune femme et de son fils ».

En 1968, *Adélaïde*² présente cette fois une situation de rivalité amoureuse entre mère et fille. À la mort du mari, Elizabeth (Ingrid Thulin) pense pouvoir épouser son amant Frédéric (Jean Sorel) mais ce dernier est séduit par la fille de celle-ci, Adélaïde (Sylvie Fennec). La mère use sans succès de son autorité et l'amant pousse vainement Adélaïde dans les bras d'un de ses collaborateurs. Mais la rivalité orageuse perdure jusqu'au jour où mère et fille se réconcilient sur le dos du bellâtre. Le seuil d'âge tient au « caractère déplaisant de nombreuses scènes illustrant la rivalité entre la mère et sa fille », comme promis en précensure. La rivalité amoureuse, source inépuisable d'inspiration, est donc difficile à concevoir lorsqu'elle oppose deux membres d'une même famille, unis par un lien de filiation. Qu'en est-il lorsque, au contraire, une connivence intergénérationnelle se fait jour dans la malfaisance ?

Connivence

Manèges, d'Yves Allégret, s'ouvre sur une chambre d'hôpital. Robert (Bernard Blier) est au chevet de sa femme Dora (Simone Signoret). Contusionnée et plâtrée, elle vient d'être victime d'un grave accident de voiture. La mère de Dora (Jane Marken) les rejoint bientôt dans la chambre. L'histoire que viennent de vivre ces trois protagonistes nous est présentée par des *flash-back* qui illustrent les souvenirs de Robert, ses

1. Henry de Ségogne, courrier aux Films Marceau, 17 novembre 1965.

2. Jean-Daniel Simon, 1969. Moins de 18 ans, le 9 avril 1968.

rêves lorsqu'il s'assoupit ou les confessions de la mère. Robert apprend bientôt qu'il n'a été qu'un pigeon plumé par ce duo de garces maléfiques. La commission présidée par Georges Huisman a d'autres préoccupations que les rapports interfamiliaux et ordonne la coupure d'une phrase prononcée par une petite fille : « Les ouvriers se plaignent tout le temps. » Le film est interdit en Sarre et dans les colonies. Pour amadouer le ministère des Colonies, le producteur coupe soixante-six répliques qui, toutes, mettent en évidence la complicité à manipuler un homme, les hommes. Ainsi, la mère insiste sur la naïveté de Robert : « On s'est foutues de vous au début, toutes les deux... On était dans de sales draps, il fallait qu'on s'en sorte... Alors on vous a repéré... Ah ! On n'a pas eu de mal à vous accrocher... mais il était temps, on commençait à la sauter... et vous, vous avez marché, sans rien voir, comme un idiot... Ce qu'on rigolait toutes les deux... Non mais ce qu'on pouvait rigoler¹... » Elle enjoint aussi sa fille à se détourner de l'amour : « À quoi ça se reconnaît ? » demande Dora. « Qu'on est amoureuse ? Ben, c'est quand avec un homme on ne pense pas à l'argent. » On voit aussi la mère tenter de recaser sa fille avec un vieil épicier : « Écoute ma poupée... J'aurais peut-être quelqu'un... À tout hasard, il faudrait que je te présente... Si ça claquait trop vite au manège... Que l'on retombe sur nos pieds tout de suite... Tu ne crois pas ? Même si ce n'était pas définitif, ça nous dépannerait... » Cette fois, Dora s'insurge : « Je pourrais faire le trottoir aussi... » À la fin du film, la mère fait état de l'avancement de leurs projets lorsque la main vengeresse du destin est venue frapper sa fille : « Les derniers jours avant la vente, il lui a meublé un petit appartement et on aurait été heureuses... Avec nos économies et ce qu'il devait lui donner, on pouvait attendre sans s'en faire de trouver quelqu'un de mieux. C'est là qu'elle venait quand elle a eu l'accident... J'étais là-bas, j'arrangeais tout pour son arrivée... » La connivence dans la tromperie, la vénalité et le cynisme d'une fille séduisante et passive mais manipulée par une mère devenue laide mais agissante a été insupportable aux pouvoirs publics dans un contexte de difficile reconstruction de l'identité patriarcale².

1. Dialogue retranscrit d'après la nomenclature des coupes et le découpage, de même que pour toutes les citations à suivre.

2. Voir l'analyse très détaillée de Noël Burch et Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan université, 1996, p. 279-283.

En 1974, et dans un tout autre genre cinématographique, on retrouve un exemple de même nature avec le film de Walter Boos joliment intitulé *Slips en vadrouille*¹. Geneviève Letondot, rendant compte de cette production érotique de série, précise que l'action se déroule dans une auberge transformée en « petit bordel » par les deux filles de l'aubergiste, à sa demande, ce qui donne lieu à des « scènes licencieuses dans une atmosphère extrêmement vulgaire² ». Au sein d'une famille, il y a pire que la connivence intergénérationnelle malfaisante : c'est l'apparition de liens charnels, c'est-à-dire incestueux.

Inceste

Le principal motif de censure du *Silence* de Bergman est la représentation d'actes sexuels mais l'avis d'interdiction totale signé par Robert Touzery précise que « la présence d'un enfant qui est plus ou moins le témoin de ces scènes a été relevée par la commission comme une circonstance aggravante ». Cet attendu fait référence à la scène au cours de laquelle Anna va retrouver son amant. Nous la suivons dans le couloir à la faveur d'un bref travelling. Elle comprend que l'homme est derrière elle, se retourne, lui montre la clé d'une chambre inoccupée qu'elle s'est procurée et l'étreint avec fougue. Pendant que l'homme s'énervé sur la serrure, Anna jette un coup d'œil dans le couloir pour vérifier que sa sœur n'est pas en train de l'épier. De l'autre côté du couloir, où elle n'a pas regardé, se tient Johan, son fils, bras croisés sur la poitrine, qui est témoin de la scène. Les amants entrent dans la chambre. Elle proteste lorsque l'homme allume la lumière alors qu'elle est déjà en train de se déshabiller. Bergman insère ensuite un gros plan de Johan, de dos, qui a l'oreille collée à la porte de la chambre. Sa tête pivote vers la porte et, même si ses yeux se trouvent à hauteur de la clenche et non de la serrure, le raccord-regard est évident lorsqu'au plan suivant nous voyons sa mère nue évoluant autour du lit, buste cadré du bas-ventre aux épaules, corps sans tête sensuel et effrayant à la fois, qui avance jusqu'au gros plan sur la poitrine maternelle.

1. *Urlaubsgrüße aus dem Unterhöschen*, Boos, RFA, 1973. Moins de 18 ans (PS), le 26 septembre 1974.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 26 septembre 1974.

Ce plan subjectif est significatif de la relation ambiguë de la mère et de l'enfant. Plus avant dans le film, Bergman a pris le temps de développer ce thème de l'ambiguïté incestueuse à l'occasion d'une longue séquence. Johan est dans la chambre et regarde en direction de la salle de bains où sa mère



Jorgen Lindstrom et Gunnel Lindblom
dans *Le Silence*.

s'apprête à prendre un bain. La porte est restée ouverte et c'est déjà à travers le regard de l'enfant que l'on voit passer Anna dans l'embrasement de la porte, en peignoir, puis nue. Plus tard, elle appelle son fils : « Johan ! Viens me frotter le dos. » Un plan moyen nous montre l'enfant, penché sur le corps de sa mère, qui frotte, s'interrompt et pose son front sur la nuque d'Anna que cet épanchement met mal à l'aise. Après un temps d'hésitation, elle met fin à la scène : « Ça suffit... Va-t'en. ». Puis, elle annonce : « On va se reposer un peu. » Elle lui ordonne d'enlever sa chemise et sa culotte courte. Ils s'allongent, également torsés nus, sur leurs deux lits contigus. Plus tard, on retrouve Johan sommeillant contre sa mère.

Six ans s'écoulent avant que notre corpus présente à nouveau une situation incestueuse. Le film britannique s'intitule tout simplement *L'Inceste*¹. Francesca, l'épouse d'un vieux Crésus, tombe amoureuse de son fils James après le décès de son amant qui était le véritable père de James. Ce dernier préfère sa jeune fiancée. Alfred Barbariche a d'ailleurs été subjugué par la scène du dépucelage de celle-ci. « Réaliste, évidemment, mais que de tendresse et de délicatesse dans la représentation de cette fonction naturelle ! » Pour ce qui est du sujet même du film : « L'inceste annoncé par le titre n'est pas réellement consommé. Il a virtuellement eu lieu cependant car la caméra l'a enregistré pendant une des rêveries érotiques de Francesca et nous le restitue dans un grand réalisme². » En voilà une trouvaille ! Désamorcer la charge transgressive

1. *My Lover my Son*, Newland, Royaume-Uni, 1970. Moins de 18 ans par 12 contre 8, le 30 juillet 1970.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 7 juillet 1970.

d'une situation en la déplaçant dans la sphère du fantasme, dans laquelle chacun sait, depuis Lacan, que tout est permis. Les censeurs ont tout de même interdit l'ensemble aux moins de 18 ans en arguant des « sentiments équivoques d'une mère pour son fils ». La relative mansuétude des censeurs tient peut-être au fait que le fils n'est plus un enfant comme dans *Le Silence* mais un jeune adulte.

Quelques mois avant *L'Inceste*, les censeurs avaient eu affaire à *Ostia*¹, dont le « superviseur » n'est autre, selon la fiche de renseignement, que Pasolini. Le film dépeint la vie de deux frères, voyous, marxistes et religieux, qui vivent en harmonie jusqu'au jour où une jeune femme, trouvée nue dans un champ après avoir été violée, bouscule l'équilibre équivoque de la fratrie. L'un des frères finit par tuer l'autre. Accessoirement, si l'on peut dire, la jeune femme a été violée par son père. La commission justifie le seuil à 13 ans par « la dureté de certaines scènes d'ailleurs plus évoquées que décrites ». Lesdites scènes, antérieures au temps diégétique, sont le viol incestueux et le meurtre de leur père par les deux frères.

Le début des années 1970 correspond à l'irruption du thème de l'inceste dans la sphère des représentations cinématographiques. Le premier exemple est celui des *Damnés*² de Visconti. Le film retrace la vie des Von Essenbeck, barons de l'acier contemporains de la montée du nazisme. Les membres de cette famille, qui est en fait celle des Krupp, incarnent aussi les personnages shakespeariens de *Macbeth*. Alfred Barbariche propose, en vue d'un visa tous publics, l'allégement de « la scène où Martin se déshabille devant sa mère, lui arrache sa chemise et la viole très probablement, mais la scène est peu circonstanciée ». Il suggère de garder l'amorce, c'est-à-dire de couper après la chemise. Dans l'avis manuscrit, il ajoute que « l'inceste paraît consommé³ ». La scène incriminée s'insère dans une séquence de plus de 5 minutes qui débute lorsque Sophie surprend son fils Martin alors qu'il vient de se piquer. Une explication s'ensuit. « Martin : C'est vous que je hais par-dessus tout... Jamais vous n'oseriez croire tout le mal que je vous veux... Je suis décidé à vous détruire ! » Après ces paroles, il se déshabille et jette ses vêtements alors que sa mère, hors champ, murmure le prénom de son fils comme pour l'enjoindre à renon-

1. *Ostia*, Citti, Italie, 1970. Moins de 13 ans, le 12 mai 1970.

2. *La caduta degli dei*, Visconti, Italie, 1968. Moins de 13 ans après coupure par 15 voix contre 5 favorables au seuil à 18 ans, le 27 janvier 1970.

3. Alfred Barbariche, sous-commission, 28 décembre 1969.

cer. Mais la résolution de Martin est signifiée par un travelling avant et par la musique de Maurice Jarre qui prend ici des accents hitchcockiens. Au plan suivant, l'on voit ses vêtements tomber de part et d'autre de la baronne hébétée qui est assise sur le lit. Le jeune homme nu entre dans le champ de dos, s'approche d'elle, lui arrache son foulard, puis sa robe. Tout en ramenant ses bras contre son torse puis son visage, elle hurle : « Martin ! Non ! » Elle se fige. C'est cette seconde d'immobilité à la fin du plan qui ancre dans l'esprit du spectateur l'idée qu'elle accepte finalement l'étreinte par résignation ou par choix. Après une ellipse, on retrouve les deux personnages allongés sur le lit, calmes mais pas tout à fait paisibles, et certainement pas épanouis. De la sueur a ruisselé sur le visage de Martin, des larmes sur celui de sa mère. Un panoramique suit la main de Martin qui caresse l'épaule, le visage, le sein puis le ventre de sa mère. Les mains s'étreignent. Elle passe la main dans ses cheveux et chuchote à son oreille. Le tourment reprend le dessus qui lui fait secouer la tête de droite à gauche ou se mordre les doigts. La musique renforce l'ambiguïté signifiée par les images. La mélodie évoque le folklore bavarois mais aussi une boîte à musique enfantine tandis que les cordes et les cuivres instillent des notes angoissantes. Comme l'indique Alfred Barbariche, Visconti est « au mieux de sa forme ».

Et surtout, il n'est pas n'importe qui et la société distributrice non plus. Aussi, Robert Touzery enjoint-il le secrétariat à prendre contact avec la Warner pour l'informer que le film est renvoyé en plénière à cause de cette scène : « Ils auront peut-être l'idée de proposer eux-mêmes la coupure. De toute façon, je ne veux pas imposer à Visconti une coupure par la procédure simplifiée, cela pourrait déclencher des réactions¹. » La Warner coupe effectivement et la sous-commission est satisfaite de la version expurgée de « la partie la plus réaliste, c'est-à-dire l'étreinte même, très sensuelle et circonstanciée et, à l'évidence, du goût de la mère² ». En plénière, ce qui reste de la scène justifie le seuil à 13 ans, c'est-à-dire exceptionnellement bas au vu des dossiers précédents, d'autant que Visconti, tout en recourant à l'ellipse, est le seul à placer l'inceste dans le temps diégétique.

Les films précédemment cités ont deux points communs : ils sont étrangers et ne s'aventurent pas à présenter l'inceste autrement que

1. Robert Touzery, annotation sur le rapport de sous-commission.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 13 janvier 1970.

comme une perversion engendrée par des traumatismes ou dérèglements divers. Chez Bergman, la pulsion incestueuse, très vite refoulée, est le fait d'une jeune femme profondément perturbée. Dans *L'Inceste*, le fantasme incestueux est le fruit du traumatisme causé par la perte de l'être aimé et, comme dans *Le Silence*, le passage à l'acte n'est pas envisageable. Chez Citti et Visconti, celui-ci a lieu mais sous forme de viols et il est, là encore, l'œuvre d'individus désaxés. C'est aussi le cas dans *Satan, mon amour*¹ où l'inceste est le fait d'une fille maléfique qui manipule son père. C'est dire si les censeurs ont été heurtés lorsqu'un film français a, pour la première fois, évoqué et représenté un inceste portant sur un mineur sans le dénoncer comme une perversion.

*Le Souffle au cœur*² de Louis Malle dépeint la jeunesse de Laurent qui a 15 ans dans la France de Diên Biên Phu. La première partie du film se déroule dans le cadre familial, entre un père trop conformiste, deux frères aînés très délégués mais faussement protecteurs, un collège catholique, et



Lea Massari et Benoît Ferreux dans *Le Souffle au cœur*.

1. *The Mephisto Waltz*, Wendkos, États-Unis, 1971. Moins de 13 ans, le 17 juin 1971.

2. Louis Malle, 1971. Moins de 18 ans par 15 voix contre 8 favorables à un seuil à 13 ans, le 9 mars 1971. Tous publics par 11 voix contre 9, en 1981.

une mère tendre, espiègle, adultère, complice. Le diagnostic d'un souffle au cœur amène Laurent à partir en cure dans une ville d'eau, avec sa mère. L'absence du père est occasion d'une intimité grandissante – le fils console la mère lorsqu'elle rompt avec son amant – qui aboutit à l'inceste.

Le 3 juillet 1970, Marianne Productions obtient une avance sur recettes de 400 000 F, pour un budget global de 3 300 000 F. L'agrément n'est pas encore obtenu et il y a fort à penser que la commission aurait exigé la précensure si Louis Malle n'avait pris les devants « pour éviter toute contestation future¹ ». C'est un euphémisme que de dire que le jugement porté par la commission est sévère à l'encontre du réalisateur :

La commission envisage avec une extrême appréhension la réalisation de ce film ~~dont elle discerne mal les intentions artistiques~~. Elle en retient une accumulation de scènes érotiques et perverses complaisamment évoquées : le dépucelage, la maison close, la masturbation, le concours de longueur de sexe, le jésuite pédéraste et, pour conclure, l'inceste entre la mère et le fils. La commission a malheureusement l'impression qu'elle se trouve en face d'un projet, dont, en définitive ~~la justification comme~~ la réalité et le résultat ne seront, en l'absence de justification réellement artistique, que pornographie gratuite. Elle envisage une mesure d'interdiction totale².

Selon Pierre Morelli, cette réalisation tomberait, de toute façon, sous le coup de la législation propre à la protection des mineurs. Le découpage est aussi examiné par Charles Ford avec lequel Louis Malle a siégé plusieurs années au sein du collège professionnel de la commission³. Bon camarade, le critique assène sobrement : « Réalisation à déconseiller très vivement si l'on veut protéger notre société⁴. » Le scénario trouve son unique défenseur en la personne du lieutenant-colonel Jean-Denis Delay qui considère que le tact de l'auteur des *Amants* saura prémunir l'œuvre contre l'interdiction totale et les coupures et permettra de se limiter à un seuil à 18 ans. Pronostic parfaitement exact.

1. Louis Malle, courrier au président, 6 juillet 1970.

2. Robert Touzery, précensure, 6 juillet 1970.

3. De 1964 à 1967, d'après les procès-verbaux de plénière.

4. Charles Ford, avis de précensure, s.d.

Pour l'heure, l'avis de précensure défavorable aboutit à la suppression de l'avance sur recettes. Le réalisateur riposte vivement et publiquement, faisant de ce film une affaire de censure. Dans *Le Figaro*, le cinéaste cofondateur de la SRF dénonce la précensure à laquelle il a lui-même fait appel : « La précensure est une bêtise absolue et une stupidité totale. Elle n'existe d'ailleurs qu'en France et en Espagne. Il est impossible de préjuger du résultat d'un film en lisant le scénario. Tout dépend de l'interprétation¹. » L'article nous apprend pourquoi la notification de retrait d'avance sur recettes a lieu trois mois après l'avis de précensure, alors même que le film est au laboratoire : « M. Edmond Michelet avait demandé, peu de temps avant sa disparition, à examiner lui-même le dossier. Son décès laisse l'affaire complètement en panne. D'autant que M. André Bettencourt, chargé de la Culture, ne veut prendre aucune décision importante pour l'instant². » Il a pourtant bien fallu que quelqu'un tranche la question, entre le 9 octobre, date de la mort du ministre, et le 19, date de l'article. Il se pourrait bien qu'il s'agisse de Robert Touzery car c'est lui qui est pris à parti par un conseiller d'État nommé Michel Roux qui écrit au ministre, sans doute à la demande de Louis Malle, pour mettre en cause le ton et la virulence de l'avis de précensure. Immédiatement, Henry de Ségogne prend la défense de son adjoint dans une lettre au ministre :

La tradition de la commission et le devoir de son président, conformes en cela aux exigences de la loi, sont de relever avec précision et sans indulgence tout ce qui, dans un film, pourra donner lieu à un problème de censure, sans que personne ne puisse prétendre, en vertu de je ne sais quel privilège, échapper à la règle ainsi posée. De nombreuses expériences montrent, en effet, que le style feutré et les allusions discrètes sont interprétés par les réalisateurs et les producteurs, comme autant de « nihil obstat » dont ils ne manquent pas, le moment venu, de se prévaloir³.

1. Cité par Philippe Bouvard, « L'État coupe les vivres à Louis Malle à cause d'un inceste », *Le Figaro*, 19 octobre 1970.

2. *Ibid.*

3. Henry de Ségogne, courrier à André Béthencourt, copie s.d.

UN PROTOCOLE : LA PRÉCENSURE

La précensure existe en 1945, mais elle est facultative. Pour ne pas mettre leurs entreprises en péril, les producteurs *peuvent* soumettre un découpage à la censure, avant tournage. À en croire notre corpus, ils sont à peine 10 % à le faire entre 1945 et 1961. Ce faible engouement tient au fait qu'un avis de précensure favorable ne constitue pas une garantie contre des déboires ultérieurs. Pire, recourir à la précensure peut se révéler contreproductif comme le montre le dossier des *Impures*¹, un film de traite des Blanches de 1954. Lorsqu'il est frappé d'interdiction totale, un courrier du directeur général du CNC indique que les censeurs ont été d'autant plus sévères qu'une « nette mise en garde en forme d'avis de précensure avait été formulée à la société productrice² ». Autrement dit, la prudence du producteur qui a recouru à la précensure s'est retournée contre lui.

Face à la réserve des professionnels à user de la précensure, l'idée d'Henry de Ségogne, lors de la réforme de 1961, est de transformer la précensure en arme d'intimidation massive et, pour commencer, de rendre ce protocole obligatoire. Obligatoire en ce sens que le président de la censure siège désormais dans la commission d'agrément du CNC, pour y intercepter les projets qu'il juge suspects. Il exige alors que le découpage lui soit remis et, si l'examen est défavorable, les partenaires financiers du projet sont avertis « des risques que les décisions de censure font courir à la rentabilité du film³ ». L'innovation majeure consiste donc à faire pression sur des financeurs afin qu'ils fassent pression sur un producteur dont on attend qu'il fasse pression sur un auteur. Le CNC qui verse l'avance sur recette est, bien sûr, le premier « partenaire financier » informé. Pour plus d'efficacité, le président n'hésite pas à mettre les bouchées doubles. Lorsqu'ils examinent le découpage de *La Ronde*⁴ de Roger

1. Pierre Chevalier, 1954. Interdit par 11 voix contre 9, le 6 octobre 1954. Interdit aux moins de 16 ans et à l'exportation après coupures, le 3 novembre 1954.

2. Jacques Flaud, courrier à Henry de Ségogne, 19 octobre 1954.

3. Henry de Ségogne, rapport cité.

4. Roger Vadim, 1964. Moins de 18 ans, le 22 juillet 1964. Moins de 13 ans, le 22 juillet 1971.

Vadim, les censeurs évoquent un risque d'interdiction aux moins de 18 ans mais, sur ordre d'Henry de Ségogne, on avertit le producteur d'un risque d'interdiction à l'exportation et de coupures. Une note ministérielle¹ permet d'estimer à 30 % la proportion des films qui ont été soumis à ces manœuvres d'intimidation.

Jean-Luc Godard a été le premier, et longtemps le seul, à résister ouvertement à l'intimidation. On se souvient de la supercherie à laquelle avait donné lieu la précensure du *Petit Soldat*. De film en film, la stratégie de résistance du réalisateur s'affine. En 1965, pour *Pierrot le fou*, Henry de Ségogne exige la précensure et reçoit un semblant de découpage, comme à l'accoutumée, mais il apprend par un professionnel que le film est déjà en cours de tournage. La colère du président est si vive que son courrier à Georges de Beauregard évoque l'interdiction totale². Le courroux d'Henry de Ségogne tient au fait que Jean-Luc Godard et son producteur ont trouvé la faille du protocole qui était la pièce maîtresse de sa réforme. En déposant la demande d'agrément au dernier moment, ils prennent la machine de vitesse et se prémunissent de toute conséquence financière. Pour *Masculin Féminin*, Henry de Ségogne, qui commence à connaître la chanson, exige la précensure et menace : « Si ce découpage ne m'était pas remis, je ferais alors les plus expresses réserves lors de la présentation à la censure du film terminé³. » Il reçoit en retour une pure et simple fin de non-recevoir : « Je ne suis malheureusement pas en mesure de solliciter votre avis fondé sur la lecture du découpage, celui-ci devant m'être remis par Jean-Luc Godard à la terminaison du film⁴. »

Au début des années 1970, ce protocole d'intimidation n'est plus que l'ombre de lui-même. Louis Malle le ravive, vraisemblablement pour s'offrir une publicité de scandale dont le principal mérite est de prémunir son film achevé.

1. Robert Touzery, note pour le cabinet du ministre, décembre 1967, CAC 19870373/24.

2. Henry de Ségogne, précensure, 29 mai 1965.

3. Henry de Ségogne, courrier à Anouchka Films, 13 octobre 1965.

4. Anouchka Films, courrier au président, 14 octobre 1965.

En plénière, la question de l'interdiction du *Souffle au cœur* n'est pas posée, parce que l'affaire est déjà médiatisée et que la commission opère sous le regard de l'opinion. Fonctionnaires et experts votent le seuil d'âge le plus élevé « en raison du climat immoral et malsain de celui-ci et des scènes osées qu'il contient ». Il s'agit des scènes énumérées en précensure mais la scène de l'inceste nous intéresse ici plus particulièrement. Il s'agit de l'avant-dernière séquence du film. Au bal du 14 Juillet, Clara (Léa Massari) a été courtisée par plusieurs soupirants passablement ivres tandis que son fils a flirté avec une fille de son âge. Nous sommes dans la plus parfaite normalité. Le duo rentre à l'hôtel. Clara refuse que soit allumée la lumière, se jette sur son lit, un peu ivre, épuisée mais heureuse, et déclare qu'elle n'a pas la force de se déshabiller. Laurent lui enlève sa robe. Sa combinaison disparaît miraculeusement d'un plan à l'autre. Le garçon dégrafe son soutien-gorge mais ne le retire pas. Il embrasse sa mère, lui dit bonsoir, mais l'embrasse encore, sur le visage, dans le cou. Elle lui rend étreintes et baisers. La bande-son est faite des froissements de draps et des flonflons du bal qui montent de la rue. La scène dure 1 min 22 s et se compose de 14 gros plans filmés selon trois axes de caméra. Les personnages sont filmés, de profil depuis la tête du lit et en contre-plongée depuis le pied du lit. Le réalisateur fait donc, plusieurs fois, le tour du lit... et du problème. Le rythme, très travaillé, rend compte de l'hésitation des personnages. Les plans sont de plus en plus brefs puis un plan plus long et une pause dans les embrassades témoignent d'une velléité de retenue engendrée par la culpabilité. Mais les embrassades reprennent néanmoins et, cette fois, la durée des plans ne fait que diminuer car le fils et la mère s'abandonnent à leur pulsion. Après l'ellipse de rigueur, nous retrouvons Laurent étendu sur son lit. Sa mère est à son chevet, en peignoir, et déclare :

- Je ne veux pas que tu sois comme ça. Je ne veux pas que tu sois malheureux, que tu aies honte, et même que tu regrettes. Nous nous en souviendrons comme d'un moment très beau, très grave, qui ne se reproduira jamais plus. (Ils s'étreignent)
- Et maintenant ? Qu'est-ce qui va se passer ?
- Rien ! Nous n'en parlerons pas. Ça sera un secret entre nous. Et quand j'y penserai, ça sera sans remords, avec tendresse. Tu comprends ? Tu vas me promettre d'en faire autant.

Alors que nous n'avons assisté qu'à des embrassades, c'est en fait le discours de Clara qui fait éclater le scandale de l'inceste. Elle l'évoque, le revendique, le magnifie, en nie la gravité. Elle propose d'en refouler le souvenir, socialement mais aussi entre eux, tout en l'assumant intimement. Qu'en pense le réalisateur ?

Alors que sonnent quatre heures du matin, Laurent sort de la chambre où sa mère s'est endormie. Dans le couloir de l'hôtel, la pénombre fait place à la lumière et le silence au jazz. Il réveille une jeune pensionnaire avec qui il a dansé au bal mais, comme elle se refuse à lui, il en rejoint finalement une autre et finit la nuit dans ses bras. Au matin, alors qu'il revient vers sa chambre sur la pointe des pieds et chaussures en main, il tombe nez à nez avec toute sa famille car le père et les deux frères viennent d'arriver pour une visite impromptue. La mère entre dans la pièce. Un malaise s'installe. Le père demande des explications à son fils mais le fou rire des frères est contagieux et tout est bien qui finit bien... Moralité : le discours déculpabilisant de la mère était bien celui du réalisateur. L'inceste n'aura pas d'impact psychologique sur l'adolescent, ne perturbera pas ses rapports à l'autre sexe. Ce beau faux pas n'a rien à voir avec l'abus sexuel dont le prêtre incarné par Michael Lonsdale a failli se rendre coupable sur la personne de Laurent. Cet acte-là était celui d'un pervers, de ceux que l'on qualifie aujourd'hui de prédateurs sexuels. Mais l'inceste, vécu dans la tendresse, est sans gravité car, selon Louis Malle, un adolescent de 15 ans est en âge de consentir librement.

L'enjeu est, pour nous, de parvenir à nous projeter dans ce début des années 1970 où le mot d'ordre de libération sexuelle et la volonté de reconnaître aux enfants un droit à la sexualité ont conduit à une certaine tolérance vis-à-vis de ce que l'on nomme aujourd'hui la pédophilie et que notre société pourchasse désormais avec une détermination proportionnée à la culpabilité due à des années de silence. La perception des actes sexuels sur mineurs était tout autre en 1970. En témoigne, bien davantage que les confessions d'un puériculteur devenu député européen¹, l'attribution du prix Médicis 1973 à un roman faisant ouvertement l'apologie de relations sexuelles avec de jeunes enfants². En témoigne aussi l'accueil enthousiaste fait au *Souffle au cœur* par les critiques. La plupart vantent le tact, la délicatesse, mais aussi la franchise du réalisateur. Même le critique

1. Daniel Cohn-Bendit, *Le Grand Bazar*, Paris, Belfond, 1975, 190 p.

2. Tony Duvert, *Paysage de fantaisie*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 230 p.

de *La Croix* met toute son énergie à ne pas voir et à ne pas entendre : « Je défie quiconque de prouver qu'il y eut inceste, physiquement. Avec le film pour unique référence. On peut très bien supposer que Laurent a dormi, rien d'autre, avec sa mère et que celle-ci, comprenant que son fils s'imagina des choses, a soin de le délivrer d'un traumatisme sans cela inguéris-sable¹. » Dans *L'Express*, François Nourissier écrit : « L'histoire qu'il nous raconte est si jolie, légère, rassurante, qu'on éprouve du remords à n'avoir pas été, peu ou prou, incestueux² », mais c'est *La Tribune socialiste*, organe militant, qui témoigne le mieux de l'air du temps :

Louis Malle a passé outre les consignes du conformisme. Il s'est attaqué à un de ces authentiques tabous qui font partie des pièces maîtresses de l'édifice idéologique de la société bourgeoise : l'inceste. La remise en cause de la famille, la mise à bas de la dictature du père, le bouleversement du droit d'héritage déduits de l'idée d'inceste font que l'évocation même de ce sujet est considérée par la bourgeoisie comme un dangereux anticorps et la santé morale d'une société bien-pensante en exige le rejet immédiat [...] ³.

Selon le rédacteur, le spectateur assiste tout simplement à « la libération psychanalytique d'un adolescent ». Parmi les voix discordantes se trouve *Le Canard enchaîné* qui ironise sur la bonne recette commerciale du scandale⁴ mais les protestations de fond viennent de *Télérama* qui se refuse à croire que « tout le malheur des gens ordinaires vient du scrupule, du remords, du sentiment de la faute⁵ » et qu'il est urgent de bannir toute morale. Seul un article du *Monde* évoque le sujet que tous délaissent, l'impact de l'inceste sur l'enfant :

Certes, au point où nous en sommes, on peut penser que le plus simple est de jeter par-dessus bord ce qui reste de nos traditions pour recommencer les grandes expériences qui les ont fondées. Je ne m'y résigne pas encore car ce serait ouvrir un long chapitre de souffrances

1. Jean Rochereau, *La Croix*, 5 mai 1971.

2. François Nourissier, « Louis Malle, un talent d'enfer », *L'Express*, 26 avril 1971.

3. Alain Moutot, *La Tribune socialiste*, 1^{er} mai 1971.

4. « Le second souffle de Louis Malle », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 1971.

5. Jean-Louis Tallenay, *Télérama*, 16 mai 1971.

humaines. Si « culturelle » que soit la prohibition de l'inceste, on ne s'affranchit pas en un jour de « préjugés » millénaires. Les salles d'audience des tribunaux sont pleines d'enfants délinquants victimes de moindres traumatismes. Mais M. Louis Malle a choisi de se maintenir à la surface des choses¹.

Les scénarii successifs du *Souffle au cœur* montrent, au contraire, que le positionnement de Louis Malle par rapport à l'inceste – et à son impact possible sur un enfant – a évolué, témoignant d'une réflexion sur la question, bien que le cinéaste ait déclaré à de multiples reprises avoir écrit d'un trait, « en quinze jours² », quasiment selon les normes de l'écriture automatique, et en refusant toute « autocensure³ ». La toute première version du scénario prévoyait que Laurent s'ouvre les veines dans la baignoire, sous le poids de la culpabilité⁴. Le film se terminait par un pugilat entre la mère et le jésuite lors de l'enterrement. La dernière version, celle qui a été publiée à la sortie du film, comporte encore une scène qui fait écho au projet initial. Après l'inceste, Clara s'est endormie mais Laurent déambule dans la chambre d'hôtel : « Il se lève, tourne dans la pièce, passe dans la salle de bains, se regarde dans la glace. Il voit le rasoir de Clara, le prend, l'approche un instant de son poignet. Il sourit et repose le rasoir⁵. » Dans une version intermédiaire non datée, Laurent « se fait une estafilade⁶ ». Le suicide, puis la velléité suicidaire, a donc disparu très progressivement. Une trace de l'intention originelle subsiste dans la première partie du film, sous la forme d'une scène prémonitoire où les frères aînés corrigent Laurent qui les a trahis au sujet d'un petit larcin. L'un d'eux saisit un rasoir et menace le cadet de lui raser les sourcils. C'est au montage que le réalisateur a définitivement opté pour la légèreté et, partant, pour la transgression maximale. À la sortie du film, il n'a fait qu'assumer ce choix : « Le film traite avec quelque désinvolture le tabou de l'inceste. Si on me demande une déclaration de principe, je dirai que faire l'amour avec sa mère peut être une excellente chose, et qu'il vaut mieux, en tout cas, le faire que d'en

1. Alfred Fabre-Luce, « L'inceste "courageux" », *Le Monde*, 13 avril 1971.

2. Louis Malle, *Pour le cinéma*, ORTF, 4 avril 1971.

3. Louis Malle, « Tribune libre », *Le Monde*, 29 avril 1971.

4. Louis Malle, « Premier jet du Souffle au cœur écrit en 5 jours », mai 1970, BiFi, MALLE 178-B49.

5. Louis Malle, *Le Souffle au cœur*, Paris, Gallimard, 1971, 145 p.

6. Louis Malle, scénario, s.d., BiFi, MALLE 164-B37.

rêver toute sa vie. Ce n'est pas l'avis des psychiatres et ils ont raison car ils perdraient une bonne partie de leur clientèle¹. » Dans le même esprit, l'auteur a déclaré avoir voulu prendre le contre-pied de Visconti qui continuait de dépeindre les incestueux comme des damnés, écrasés par le poids du péché². Au fond, cette volte-face scénaristique n'est peut-être que le fruit d'une volonté de se distinguer d'une production récente...

Le Souffle au cœur, une fois passé l'obstacle de la censure, n'en finit pas de susciter la polémique. Il est choisi pour représenter la France à Cannes mais le ministre Duhamel préfère qu'il ait un statut de film invité. Résultat : il y eut, cette année-là, plusieurs films « invités » et aucun représentant officiel de la France³. Par ailleurs, après que Louis Malle eut raillé la morale et la religion au cours de l'émission de Michel Polac, celle-ci est supprimée⁴. Enfin, lorsque la censure réexamine le film en 1981, Alfred Barbariche écrit que « l'inceste, notamment, n'est deviné que par ceux qui veulent absolument l'y voir⁵ ! », ce qui témoigne d'un étonnant refus de prendre en compte la bande-son.

En 1971, Clara était passible de vingt ans de réclusion pour « attentat à la pudeur consommé » commis par un ascendant sur un mineur âgé de 15 à 18 ans⁶. Depuis 1994, la dénomination a changé : une relation sexuelle consentie portant sur un mineur est qualifiée « atteinte sexuelle » et n'est poursuivie, pour les plus de 15 ans, que si l'auteur est un ascendant ou une personne ayant autorité, comme en 1970. Mais la peine maximale prévue ici n'est plus que de deux ans de prison⁷. En 1970 comme aujourd'hui, le terme d'inceste ne figure pas dans le Code pénal. L'acte lui-même n'est pas répréhensible lorsqu'il a lieu entre adultes consentants ou entre collatéraux.

1. Cité par Gaston Haustrate, *Télérama*, 29 avril 1971.

2. Cité dans « Le second souffle de Louis Malle », *Le Canard enchaîné*, 5 mai 1971.

3. François Maurin, « Une affection bénigne », *L'Humanité*, 3 mai 1971.

4. Michel Polac, émission *Post-scriptum*, ORTF, 20 avril 1971.

5. Alfred Barbariche, sous-commission, 6 novembre 1981.

6. Art. 333 du Code pénal.

7. Art. 227-27 du Code pénal.

Entre collatéraux

Les films qui suivent présentent justement des cas d'inceste entre collatéraux qui, pour n'être pas incriminés par la loi, n'en constituent pas moins des violations du tabou présenté comme fondateur par Claude Lévi-Strauss. Selon l'anthropologue, ce tabou quasi universel fonde en effet la société en rendant obligatoire l'exogamie, l'échange de femmes entre familles¹. Le distributeur de *Ma sœur... mon amour*² est si conscient du caractère transgressif du film – qui dépeint des amours incestueuses dans la Suède de 1782 – qu'il demande à le faire passer directement en plénière. Celle-ci est présidée par Robert Touzery : « Le sujet – histoire d'un inceste entre un frère et une sœur compliqué des sentiments homosexuels du mari de la sœur à l'égard d'un frère – rend inévitable l'interdiction aux mineurs de 18 ans de ce film d'une haute qualité artistique. En outre, le goût du réalisateur pour l'entraîne à présenter trois scènes particulièrement réalistes et dures de caractère sexuel qui, si elles sont admises en Suède, heurteraient gravement les sentiments du public français. Ces trois scènes devront faire l'objet de coupures³. » L'avis ne mentionne pas les scènes mais le distributeur est tenu, quant à lui, de décrire les coupures auxquelles il s'est livré dans un courrier officiel valant engagement :

Nous avons coupé le plan dans lequel un couple est étendu sur un lit avec en évidence le système pileux de l'homme. Sous-titres effacés à l'encre noire :

- Aubergiste : Mais tu sais ce qu'on fait avec les mariées?... Katarine, Katarine... Katarine! Il veut savoir comment on fait avec une mariée. Ne t'en va pas. Approche! Viens, viens, plus près. N'aie pas peur.
- Femme aubergiste : Arrêtez! Arrêtez!
- Aubergiste : Un, deux... Tiens, regarde... trois... quatre et cinq. Et voilà. C'est comme ça qu'elles sont faites, les femmes. Regarde le paradis... C'est pas joli? Tu en veux une plus jeune? Katarine!

1. Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris, PUF, 1949, 640 p.

2. *Syskonbädd 1782*, Sjöman, Suède, 1966. Moins de 18 ans et coupures, le 22 juin 1966.

3. Le texte barré a été raturé par Robert Touzery. Le texte doublement barré a été supprimé par le cabinet du ministre avant notification au distributeur.

Nouveau montage de la scène où le frère est allongé sur le lit avec deux femmes. Ce nouveau montage fait disparaître la plus âgée des deux femmes, ainsi que les scènes osées dont elle est l'objet et ne laisse donc plus apparaître que le comédien et la plus jeune de ces deux femmes, ainsi que vous nous l'avez demandé¹.

Voici donc la pratique du caviardage ressuscitée. On aura noté que, si l'inceste constitue le problème de fond, les coupures portent sur des thèmes secondaires (nudité, vieillesse, multipartenariat). La situation est exactement inverse pour *Justine*² de Cukor dans lequel l'inceste d'un diplomate britannique sur la personne de sa sœur aveugle n'apparaît qu'au détour d'une conversation. Cela n'empêche pas la sous-commission de suggérer, en vain, la suppression de l'allusion.

*L'Initiatrice*³ est une peinture de mœurs au cours de laquelle une jeune femme romaine initie son cousin à l'amour lorsqu'elle rend visite à son oncle despotique et débauché. Alfred Barbariche vante le « sain érotisme, écartant toute intention pornographique⁴ » mais préconise de fixer le seuil à 18 ans. La plénière, plus magnanime encore, n'interdit le film qu'aux moins de 13 ans parce qu'ils constituent « un public très jeune et sans doute encore peu capable d'en saisir toute la délicatesse et toute la grâce ». Sans doute en raison du degré de parenté éloigné, l'inceste apparaît dans l'avis comme constitutif du « message très libre du film » et non plus d'une « atmosphère d'immoralité ». À noter que la bande-annonce élaborée par le distributeur Francis Mischkind a, dans un premier temps, été interdite aux moins de 18 ans et jugée « peu représentative du film et brutalement racoleuse ». Refaite à la demande de Carlo Ponti, elle a obtenu un visa tous publics.

À la fin de cette même année 1974, la commission a dû faire face à une production plus démonstrative au regard de l'inceste entre frère et sœur. Il s'agit d'*Amours interdites*⁵ dans lequel on trouve « l'inceste présenté comme un de ces tabous périmés » selon Alfred Barbariche qui qualifie

1. Films français de courts-métrages, courrier au président, 5 juillet 1966.

2. George Cukor, États-Unis, 1968. Moins de 18 ans, le 11 septembre 1969.

3. *Cugini carnali*, Martino, Italie, 1973. Moins de 13 ans, le 30 juillet 1974.

4. Alfred Barbariche, sous-commission, 10 juillet 1974.

5. Roland Miller, 1974. Interdiction par 10 voix contre 4, le 30 décembre 1974. Moins de 18 ans par le ministre, le 28 janvier 1975. Ixage, le 20 novembre 1975.

aussi cette production de « prétexte » à exposer une « sexualité appuyée¹ ». Jean-François Théry obtient l'interdiction totale tant en raison des scènes de sexualité que du « caractère incestueux des amours présentées » mais le ministre délivre le visa. Enfin, les censeurs ont encore à déplorer la présentation d'un inceste dans *Les Noces de porcelaine*². Il ne s'agit pas du thème central du récit, qui est celui d'un anniversaire de mariage qui dérape à la faveur d'un jeu de la vérité, mais de la « bacchanale effrénée » de la fin du film au cours de laquelle tous les personnages « s'accouplent successivement, y compris le frère et la sœur³ ». Tout en reconnaissant la qualité de ce film, la plénière s'est « très sérieusement posé la question de l'interdiction totale ». Ces deux exemples tendent à démontrer que la qualité peut faire la différence quant à la décision finale. Étonnamment, la question de l'interdiction totale n'a pas été posée au sujet de *Libres jouissances*⁴ malgré le « caractère nettement absolu de l'inceste entre un frère et une sœur⁵ » relevé en sous-commission. Cette production d'Ernst Hofbauer, qui n'a certainement pas été sauvée par sa qualité, bénéficie pourtant de la procédure simplifiée.

Ce motif de censure a révélé la volonté transgressive des cinéastes qui, en 1970-1971, ont souhaité aborder ce qui était à leurs yeux le dernier tabou, celui de l'inceste. Ce thème transgressif dit mieux que tout autre l'air du temps de cet après-Mai. Le censeur impuissant se résigne et, à quelques exceptions près, la critique applaudit des audaces qui ne seraient peut-être pas si bien accueillies aujourd'hui. Sans doute s'agit-il ici de l'un des rares exemples qui montrent que la liberté de création ne va pas toujours croissant d'une époque à l'autre.

1. Alfred Barbariche, sous-commission.

2. Roger Coggio, 1975. Moins de 18 ans par 16 voix contre 8 favorables à l'interdiction totale, le 11 mars 1975.

3. Pierre Raymond, sous-commission, 19 février 1975.

4. Titre original inconnu, Ernst Hofbauer, RFA, 1973. Moins de 18 ans (PS), le 5 mars 1973.

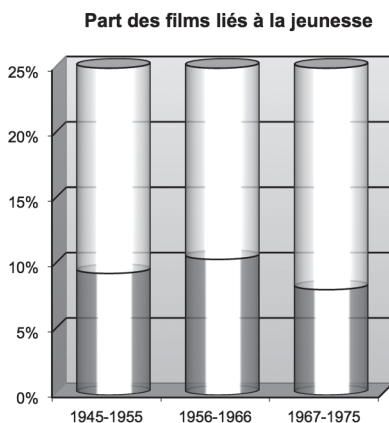
5. Alfred Barbariche, sous-commission, 5 mars 1975.

CHAPITRE 13

JEUNESSE

« Il ne convient pas de donner aux enfants une idée fausse de la vie, de fausser la hiérarchie réelle des valeurs, d'enseigner, ou de montrer sous des dehors attrayants, la paresse, l'immoralité. Devront être impitoyablement censurés tous les films dont le résultat est de détruire les sentiments ou les idées que l'éducation la plus commune s'efforce d'enraciner chez les enfants¹. »

Ces lignes, rédigées par Henry de Ségogne, constituent la principale justification de la réforme de 1961. Désormais, la censure a principalement pour fonction ou, si l'on préfère, pour justification, de protéger la jeunesse. En outre, l'interdiction aux mineurs est la restriction la plus usitée par la commission. Tous ces éléments font de la censure une question intimement liée aux rapports de la société à ses jeunes. Or, certains films ont été censurés justement à cause de la représentation qu'ils proposaient de la jeunesse. Ce motif de censure concerne près de 9 % des dossiers. Au départ, ce sont des films dont les jeunes personnages commettent une infraction à la loi. Puis, certains films irritent les censeurs alors même que les mineurs qu'ils mettent en scène ne sont coupables d'aucun délit mais plutôt d'un rapport au monde inadmissible. De la lecture des dossiers



1. Henry de Ségogne, rapport cité, p. 80.

émergent un certain nombre de sujets de crispation ainsi que les figures successives de la jeunesse inquiétante ou irritante.

Larcins, crimes et délits

On se souvient que *Plus de vacances pour le bon Dieu* avait permis à Pierre-Henri Teitgen de se débarrasser de Georges Huisman, en 1949. Le film présente sous un jour positif les exploits d'un groupe de poulbots qui enlève des chiens montmartrois pour les restituer contre rançon afin d'agrémenter leurs vacances d'été. Sur les conseils d'une assistante sociale, ils finissent par faire des heureux avec l'argent mal acquis. Facteur aggravant pour un ministre MRP, ils adressent leurs bienfaits de la part du bon Dieu. On est ici dans le domaine de l'enfantillage et la période régalienne ne nous fournit pas d'autres exemples d'atteintes aux biens ou aux personnes par des mineurs. Tout change en 1956, première année de la période conflictuelle. Car, parmi les rares films interdits aux moins de 16 ans cette année-là, se trouve *La Fureur de vivre*¹ dont le seuil d'âge est justifié par « sa violence, et notamment [le] duel au couteau qu'il comporte ». Bien mince dossier de censure pour ce portrait d'un adolescent hébété plus que révolté par un monde déboussolé par le conflit mondial et la guerre froide. De part et d'autre de l'Atlantique, le jeune prodige de l'*Actors studio*, mort dans un accident de voiture – comme son rival dans *La Fureur de vivre* – avant même la sortie du film, est vite devenu l'icône d'une partie de la génération née juste avant le baby-boom. L'œuvre de Nicholas Ray a sans doute été protégée par son aura des ciseaux de la censure, notamment pour ce qui concerne la scène du duel au couteau signalée dans l'avis de Gérard Frèche.

Tel n'est pas le cas des *Demi-sels*. Cette production germanique est, elle aussi, interdite aux mineurs en 1956 mais encore interdite de doublage, coupée et affublée d'un avertissement. En plénière, Gérard Frèche justifie ces rigueurs par les crimes et délits commis par les personnages jeunes du film. Classiquement, le distributeur, Gamma Films, met en cause le bien-fondé de la décision, arguant notamment du fait

1. *Rebel without a Cause*, Ray, États-Unis, 1955. Moins de 16 ans, le 22 février 1956.

que ce film « n'a pas d'autre but que celui de jeter un cri d'alarme aux parents¹ ».

Comme on le voit, jusqu'en 1956, les occurrences à ce motif de censure sont rares et renvoient toujours à des infractions à la loi qui auraient déplu aux censeurs même si elles avaient été le fait d'adultes. Mais, à partir de cette date, les cinéastes, comme les journalistes, les chercheurs et les pouvoirs publics, s'interrogent au sujet des jeunes, d'autant que de nouvelles cohortes, pléthoriques, celles-là, parviennent à l'âge de l'adolescence qui est aussi celle de la fréquentation cinématographique.

UNE RESTRICTION : L'INTERDICTION AUX MINEURS

En 1917, lors des discussions de la commission sénatoriale qui élabore le régime de censure cinématographique, une voix propose d'établir un seuil d'âge. « Il n'y a pas deux morales ! Il n'y en a qu'une² ! » rétorque le rapporteur. La « censure à deux degrés » est alors rejetée pour éviter de « faire miroiter aux yeux des adultes, avec les films interdits, l'appât prometteur des émotions malsaines³ ». Ce débat a résonné tout au long du siècle.

C'est finalement le régime de Vichy qui, en 1941, a instauré un seuil d'âge à 18 ans que l'occupant abaisse à 16 ans avant de le supprimer totalement⁴. À la Libération, le décret⁵ met l'interdiction aux moins de 16 ans à disposition des censeurs mais ils la dédaignent : « La commission a toujours estimé que, dans l'état actuel de nos mœurs et sauf cas exceptionnel, l'interdiction aux mineurs de moins de 16 ans avait comme résultat paradoxal d'exciter la curiosité des jeunes à voir des films interdits et de les amener à voir une projection qu'ils auraient probablement

1. Gamma Film, courrier au directeur général, 7 décembre 1956.

2. M. Flandin, rapporteur, cité par Jean Bancal, *op. cit.*, p. 265.

3. Jean Bancal, *op. cit.*, p. 265 et suiv.

4. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma sous l'occupation (1940-1946)*, Paris, Olivier Orban, 1989, p. 01.

5. Décret n° 45-1472 du 3 juillet 1945, *JORF*, 4 juillet 1945, art. 6.

ignorée¹. » Georges Huisman affirme, au passage, que ces interdictions ne sont pas effectives. Cette opinion est suffisamment partagée pour que le gouvernement tente de pénaliser les exploitants peu regardants², ce qui a contribué à la démission collective des professionnels de la censure. Quelques années plus tard, un autre président de la commission, Jean Hourticq, plaide en faveur d'une utilisation plus fréquente des seuils et ajoute que « la police de l'interdiction est plus efficace que ce que l'on veut bien le dire³ ». En 1958, un ministre de l'Éducation nationale reproche à son collègue de l'Information un trop faible recours au seuil d'âge qui « a pour effet utile de restreindre la diffusion du film⁴ ». On le voit, les jeunes sont ici absents du débat.

En 1959, le relèvement du seuil de 16 à 18 ans⁵ est la première mesure de rétorsion des gaullistes face à « la surenchère d'érotisme et de violence à laquelle se livrent certains producteurs⁶ ». La profession veut croire que cette calamité est provoquée « par les nombreux incidents imputables aux “blousons noirs” dont on rend bien à tort le cinéma entièrement responsable⁷ ». En outre, les producteurs ont affirmé qu'un seuil à 18 ans engendrait une perte de 30 à 40 %. La création d'un second palier à 13 ans⁸, deux ans plus tard, est donc une contrepartie. Elle vise aussi à protéger les jeunes spectateurs des westerns, des policiers et des films d'épouvante. Les deux seuils étaient destinés à protéger des publics distincts de genres cinématographiques distincts mais l'usage a amené les censeurs à user des seuils en fonction d'une gradation de l'inacceptable, tous genres confondus.

1. Georges Huisman, courrier à Gaston Defferre, s.d., copie insérée dans le dossier de *Monsieur chasse* de Willy Rozier, 1947.

2. Décret n° 50-448 du 13 avril 1950, *JORF*, du 23 avril 1950.

3. Jean Hourticq, note à Émile Hugues, 16 février 1954. AN F41/2371.

4. Jean Berthoin, courrier à Jacques Soustelle, 18 novembre 1958, CAC 19870373/23.

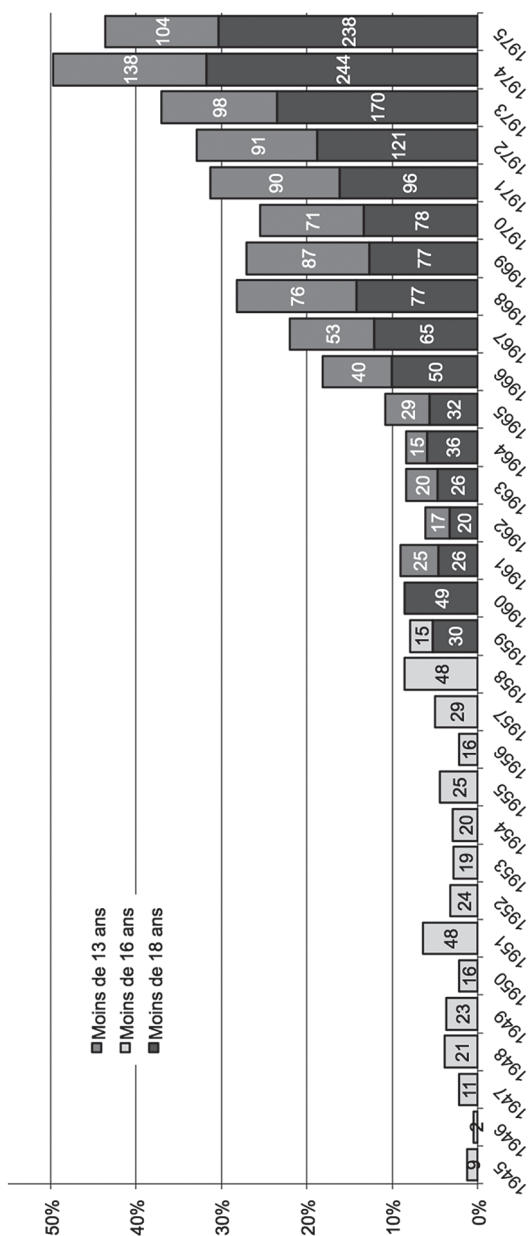
5. Décret n° 59-1172 du 10 octobre 1959, *JORF*, 14 octobre 1959.

6. Roger Frey, ministre de l'Information, brandissant la menace du relèvement le 5 mai 1959. Cité dans *Le Film français*, n° 799, 25 septembre 1959.

7. *Le Film français*, éditorial, n° 799, 25 septembre 1959.

8. Décret 61-63 du 18 janvier 1961, *JORF*, 19 janvier 1961, art. 1.

Interdiction aux mineurs



Si certains professionnels ont su jouer de l'existence de deux circuits de distribution grâce à la stratégie de double exploitation, d'autres en ont pâti. L'importateur d'*Un certain désir*¹ avait vendu ce film allemand avant que celui-ci n'écope d'un seuil à 18 ans qui le situe dans le *no man's land* cinématographique : « [Nos] distributeurs le refusent maintenant car ils le jugent "pas assez violent et osé" pour intéresser un certain public, notamment dans les grandes villes, recherchant ce genre de film. En revanche, son interdiction rend son exploitation en profondeur trop limitée pour qu'il puisse les intéresser². »

Ces lignes sont écrites en 1965 et si l'on ne trouve plus trace de tels discours dans les années qui suivent, c'est que, lentement mais sûrement, la frontière qui sépare les deux marchés cinématographiques est devenue de plus en plus poreuse. La transgression est devenue norme. Et c'est justement en 1965 que la courbe des seuils d'âge prend son envol. En 1974, avec la vague érotique, la moitié des longs-métrages distribués en France est frappée d'un seuil d'âge – record jamais égalé depuis – et c'est en vain que l'on chercherait la moindre protestation professionnelle en la matière. À cette date, l'interdiction aux mineurs, plus encore qu'un argument publicitaire, constitue un certificat de conformité. Quelle serait la crédibilité d'un producteur proposant un film d'horreur au public adolescent si l'œuvre n'était estampillée d'un seuil à 13 ans, au moins ? Et dans le cas des films érotiques, le label de l'interdiction aux moins de 18 ans est tout simplement obligatoire.

C'est ce que montre le dossier de *Tiens-la bien haute*!³ On propose, en sous-commission, un seuil à 13 ans pour cette comédie vaguement polissonne dont le héros hérite de la maison close de sa tante. Le distributeur fait parvenir à la commission le courrier

1. *Die Lady*, Hans Albin, RFA, 1964. Moins de 18 ans, le 22 juin 1965.

2. Comptoir d'expansion cinématographique, courrier à Henry de Ségogne, 29 novembre 1965.

3. *Keep It Up, Jack*, Ford, Royaume-Uni, 1974. Moins de 13 ans (PS), le 31 juillet 1974. Interdiction totale après ajout le 10 septembre. Moins de 13 ans après coupure, le 15 octobre.

d'acceptation de rigueur mais la missive semble contenir une erreur : « J'ai l'honneur de bien vouloir noter que ce film devra comporter une interdiction aux moins de 18 ans¹. » En marge, Pierre Soudet note : « Ce n'est pas au distributeur d'en décider. Il n'y a lieu qu'à interdiction aux moins de 13 ans mais je considère que l'acquiescement pour 18 ans permet une procédure simplifiée à 13 ans. » Ce qui pourrait être perçu comme l'agacement d'un haut fonctionnaire jaloux de ses prérogatives est, en réalité, l'expression d'un soupçon. La suite des événements donne raison au président. « Nous avons été étonnés de cette décision. En effet, la copie qui vous a été présentée nous a été envoyée de Londres par erreur, celle-ci étant destinée aux pays francophones. Le laboratoire nous adresse une copie de la version intégrale dont nous avons acquis les droits². » Marcelle Dietsch examine la version rallongée de 72 mètres, note « que, cette fois, le réalisateur [a] fait la mesure très lourde pour obtenir une interdiction aux mineurs de 18 ans³ » et propose, peut-être le sourire aux lèvres, une interdiction totale. Pierre Soudet laisse ses instructions au secrétariat : procédure simplifiée à 18 ans après coupures ou bien plénière. Le distributeur croit sans doute toucher au but, malgré une sortie retardée de deux mois et des frais de laboratoire supplémentaires, en ramenant le film à une longueur inférieure à sa version initiale par 192 mètres de coupes : « En bref, toutes les scènes qui avaient servi à étoffer la deuxième version et, probablement, une de celles que la sous-commission avait tolérées lors du premier examen⁴ » note Alfred Barbariche. C'est donc en toute logique que la commission octroie un visa à... 13 ans, que le distributeur épuisé accepte.

1. Jean Hersco, courrier à Pierre Soudet, 25 juillet 1974. Dossier de censure du film.

2. Jean Hersco, courrier à Pierre Soudet, 11 août 1974. Dossier de censure du film.

3. Marcelle Dietsch, rapport de sous-commission, 10 septembre 1974. Dossier de censure du film.

4. Alfred Barbariche, rapport de sous-commission, 15 octobre 1974. Dossier de censure du film.

Tricheurs, blousons-noirs et zonards

De même que *Les Enfants terribles*¹ en 1950, *Les Tricheurs*² échappe de peu à toute restriction, en 1958. Un journaliste a affirmé que cette décision libérale avait, entre autres éléments, provoqué la réforme de 1961 : « Ce film a obtenu contre toute attente une autorisation générale. À l'issue du vote, l'un des membres de la commission ne peut s'empêcher de faire remarquer : "*Les Tricheurs* commencent dans cette salle."³ » Référence à une « campagne menée par les responsables de cette production avant même la projection devant la commission – orchestration à laquelle certains milieux politiques n'auraient pas été étrangers⁴ ».

Le film de Carné dépeint les agissements d'une bande et devient vite le portrait officiel d'une jeunesse dont la morale échappe totalement à la génération précédente. Du chapardage d'un disque au chantage, des surboums alcoolisées aux coucherics croisées, des mensonges au cruel Jeu de la vérité, cette jeunesse très argentée apparaît essentiellement cynique, intéressée, fausse. Pourtant, le témoignage a été loué pour sa véracité mais surtout pour sa délicatesse. Georges Sadoul : « Je retiens surtout du film la chaleur dont Carné entoure ses personnages. Ces tricheurs sont décrits avec une compréhension et une tendresse fort loin de la froide indifférence d'un entomologiste ou de la supériorité assurée d'un moraliste⁵. »

Deux mois après avoir accordé son visa tous publics aux *Tricheurs*, la commission prononce l'interdiction aux mineurs des *Cousins*⁶ de Chabrol qui dépeint « une certaine jeunesse dont le genre de vie et la philosophie sont exposés dans une atmosphère souvent dramatique ». Les deux films peuvent être, et ont été, comparés. Dans l'un comme dans l'autre, des surboums, des étudiants bien nés, de l'alcool, des voitures trop rapides, des filles qui passent de l'un à l'autre mais des garçons jaloux. Dans un

1. Jean-Pierre Melville, 1950. Tous publics par 8 voix contre 6 favorables au seuil à 16 ans, le 21 mars 1950.

2. Marcel Carné, 1958. Tous publics par 10 voix contre 9 favorables au seuil à 16 ans, le 8 octobre 1958.

3. Henry Mercillon, « La réforme du contrôle des films », enquête en trois volets, *Le Monde*, 7 avril 1960.

4. *Ibid.*

5. Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 16 octobre 1958.

6. Claude Chabrol, 1958. Moins de 16 ans par 12 voix contre 7, le 17 décembre 1958.

cas comme dans l'autre, une fin tragique. Pour avoir feint l'indifférence amoureuse, la jeune Mie fonce à tombeau ouvert au volant de sa Jaguar et sa mort est le châtiment de Bob – le personnage principal des *Tricheurs* – qui lui non plus n'a pas voulu lui dire son amour.

Les Cousins sont eux aussi des étudiants germanopratsins. Paul, le noceur cynique et pervers, et Charles, le bosseur sincère et généreux. Paul qui a toutes les facilités grâce aux largesses de ses parents héberge Charles, lui prend Florence par orgueil, provoque son échec à l'examen alors que lui-même s'en sort par son bagou. Et comme Chabrol ne peut envisager qu'il y ait une justice, c'est Charles qui meurt à la fin du film. Presque aussi injustement, des deux films, c'est celui de Chabrol, dans lequel aucun acte délictueux n'est représenté, qui est le moins bien traité par la censure. Peut-être cela tient-il au fait que Paul est un archétype de « hussard » qui, par exemple, joue à réveiller un camarade juif en lui hurlant « Gestapo ! » dans les oreilles. Chabrol livre ainsi une caricature dans laquelle les adversaires de la Nouvelle Vague n'ont sans doute pas manqué de reconnaître les jeunes-turcs eux-mêmes¹. Désormais, le problème ne tient plus tant à la représentation d'actes répréhensibles qu'à la peinture d'un rapport au monde ainsi qu'à l'identité de celui qui filme.

De manière plus générale, on peut supposer que les censeurs étaient moins enclins à la mansuétude vis-à-vis des représentations de la jeunesse produites par la Nouvelle Vague à compter des *400 coups*. Ces réalisations les déroutaient en s'affranchissant des normes de la Qualité française : scénarii originaux au lieu d'adaptations, recrutement d'acteurs non professionnels en lieu et place de talents confirmés. Tout va dans le sens d'un plus grand réalisme : « Par leur mode de production et par leurs conditions de tournage, au plus près des personnages et avec la volonté de minimiser la trame fictionnelle, ces films se veulent en phase avec l'univers sensible, tant dans la prise de son et le ton des dialogues que dans le grain de l'image². » Du reste, les jeunes auteurs s'affranchissent plus fréquemment du didactisme avec lequel leurs aînés, lorsqu'ils peignaient la jeunesse,

1. Sur la caractérisation politique des auteurs de la Nouvelle Vague : Antoine de Baecque, « La jeunesse est-elle politique ? », art. cit., p. 167-180.

2. Sébastien Le Pajolec et Myriam Tsikounas, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [en ligne], n° 4, 2002.

avaient à cœur de susciter compréhension (*Avant le déluge*) ou apitoiement (*Une si jolie petite plage*).

À la fin des années 1950, l'inquiétude sociale quant à la jeunesse se cristallise autour d'une autre figure que celle du tricheur, celle du blouson-noir. Si le tricheur irrite, le blouson-noir effraie. L'autre grande différence tient à leurs origines sociales :

Les « blousons noirs » dont on parla tant n'étaient pas des marginaux, mais des jeunes salariés pour la plupart, issus des milieux populaires, que le chômage ou la drogue ne frappaient pas ; tout juste les charmes de la société de consommation naissante les attiraient-ils, tout en leur demeurant en grande partie inaccessibles. Érigés en symptôme d'un mal social, ils représentaient peut-être le symbole du déséquilibre propre à toute phase de mutation accélérée¹.

Dans notre échantillon, les blousons-noirs apparaissent en 1959 à l'occasion du passage en censure de *La Nuit des traqués*². Le dossier est d'ailleurs d'autant plus intéressant que la peur des blousons-noirs émerge dans la presse entre la précensure et l'examen du film achevé. L'histoire est celle d'une bande prise en main par Taratas, un vrai dur, dont le commandement est si tyrannique qu'il finit par être tué au couteau par Victor qu'il a voulu humilier. Victor et un comparse, aidés de Josette, la sœur du garçon, se débarrassent du corps. Malheureusement un vieux clochard a tout vu et exige de Josette qu'elle se montre complaisante. Les jeunes gens le tuent à son tour et s'en vont, heureux. La précensure a lieu en avril 1958 et le président Frêche informe le producteur que le film encourt une interdiction aux mineurs et même une interdiction totale. En fait, neuf censeurs se sont prononcés pour l'interdiction aux mineurs et sept se sont déclarés « défavorables » à la réalisation. Parmi eux est comptabilisé René Marjac, représentant des exportateurs, qui confond, peut-être involontairement, avis et pronostic : « Risque d'interdiction totale, un certain nombre de membres de la Commission de contrôle marquent une opposition de principe aux films ayant pour sujet la jeunesse délinquante

1. Ludivine Bantigny, *Le plus bel âge?*, op. cit., p. 385.

2. Bernard-Roland, 1959. Interdiction par 11 voix contre 9, le 2 septembre 1959. Moins de 18 ans par le ministre, le 4 décembre 1959.

et criminelle¹. » Le protocole d'intimidation fonctionne à plein et, près d'un an plus tard, le réalisateur fait part aux censeurs des modifications envisagées. L'histoire est délocalisée à Anvers. L'âge des personnages est relevé et tous les acteurs pressentis sont majeurs. À l'origine, leur club avait un but avouable et c'est Taratas qui les a dévoyés. Les morts de Taratas et du clochard (devenu docker contrebandier) sont remplacées par des accidents. Le déshabillage de la jeune femme dans la chambre d'hôtel a été supprimé « en moyenne partie² ».

En mai 1959, le président répond avec flegme que tout cela ne change rien et, en septembre 1959, le film est interdit par 11 voix contre 9. L'avis est passionnant :

Après une délibération au cours de laquelle certains membres de la commission ont déclaré que, dans son avis de précensure, la majorité de la commission n'avait pas déconseillé le film mais seulement prévu l'interdiction aux mineurs, que lorsque le film a été fait, on ne parlait pas de « blousons noirs », que le cinéma n'est pas le seul – il y a notamment les journaux – à influencer la constitution et le développement de bandes de mineurs, qu'une proposition défavorable de la commission attire l'attention sur le film et lui économise des millions de publicité lorsqu'il obtient le visa, la commission a estimé que la projection de ce film (qui retrace les méfaits d'une bande de jeunes délinquants auxquels un accident fait commettre un meurtre et un autre accident évite un crime) constitue dans les circonstances actuelles un très grave danger d'ordre social et, comme telle, est susceptible de troubler l'ordre public.

Contre toute attente, en ces temps de réforme de la censure dans un sens peu libéral, le ministre Roger Frey octroie le visa avec seuil à 18 ans, après trois mois de purgatoire. De même, la censure confirme sa mansuétude à l'égard de Marcel Carné l'année suivante lorsqu'il met en scène ses « blousons-noirs » puisque *Terrain vague* obtient sans encombre un visa tous publics, malgré le suicide d'un enfant. La commission est plus sévère pour *L'Homme qui a trop parlé*³. Les jeunes qui y terrorisent un

1. René Marjac, précensure, 23 avril 1958.

2. Bernard Roland, courrier au président, 24 février 1959.

3. *Key Witness*, Karlson, États-Unis, 1964. Moins de 18 ans, le 24 mars 1964.

honnête citoyen susceptible de témoigner d'un meurtre sont qualifiés de « blousons noirs criminels¹ ». Le seuil à 18 ans est justifié par les violences, le meurtre et le kidnapping de l'enfant du témoin.

Lorsque les blousons-noirs enfourchent des montures vrombissantes, ils deviennent des *Hell's Angels*. *Les Anges sauvages*² est interdit de doublage parce qu'il présente le « comportement anarchique, antisocial et immoral d'une bande de jeunes voleurs, drogués, cruels, amoraux, sadiques, vicieux et sacrilèges » et ce, malgré le plaidoyer du distributeur selon lequel le film a été fait « pour attirer l'attention du monde entier sur le danger que représente dans leur pays une certaine jeunesse gagnée par des idées condamnables [et] ne constitue pas une propagande pour une minorité de jeunes qui s'est écartée d'un chemin dont elle n'aurait pas dû s'éloigner³ ». Les *bikers* réapparaissent, en 1968, dans *La Guerre des anges* où s'affrontent deux bandes de motards déchaînés. Le représentant de l'Information exige la coupure d'un viol, d'une surbroum obscène, d'un meurtre par écrasement à moto, et ajoute que « ni l'origine du film, ni le fait qu'on aurait déjà assez vu en France de films du même genre, ne sont à [son] avis des arguments justifiant l'interdiction totale⁴ » demandée par l'Éducation nationale et la Défense.

Dans les années 1970, la représentation des blousons-noirs apparus dans la décennie précédente confine au cliché. Dans *Un officier de police sans importance*⁵, les pieds nickelés qui ratent le braquage d'un cinéma ne sont pas des blousons-noirs ; ils « jouent aux blousons noirs », selon le synopsis. En 1974, dans *La Rage au poing*⁶, les blousons-noirs se métamorphosent, comme le montre le compte-rendu d'Alfred Barbariche :

Vivant dans la banlieue parisienne, autour d'îlots d'H.L.M, six adolescents d'origines diverses, blousons noirs ou dorés, ont formé une bande que cimentent peut-être une certaine amitié mais, à

1. Sous-commission, 13 mars 1964.

2. *The Wild Angels*, Corman, États-Unis, 1966. Moins de 18 ans et interdit de doublage à l'unanimité, le 1^{er} décembre 1967. Doublage après réécriture des dialogues, le 3 janvier 1967.

3. M. Arnel, courrier à Henry de Ségogne, 28 novembre 1967.

4. Jean-Louis Hebarre, sous-commission, 12 décembre 1968.

5. Jean Larriaga, 1972. Moins de 13 ans par 13 voix contre 11 favorables à un seuil à 18 ans, le 11 mars 1972.

6. Éric Le Hung, 1973. Moins de 18 ans, le 25 avril 1974.

coup sûr, des instincts communs de paresse, des penchants au vol et à la sauvagerie gratuite, de défi constant à l'autorité. Deux ou trois filles, dont une « michetonneuse » vulgaire et une donzelle de meilleure extraction, maîtresse d'un des garçons de l'histoire, sont mêlées à leurs aventures. Elles ont surtout pour fonction d'apporter au récit la note poivrée de quelques scènes de sexualité. Les jeunes hommes sont chargés, eux, de nous donner tout le long du film un échantillonnage de leurs mœurs malhonnêtes, des actes crapuleux dont ils sont capables sous couvert de révolte contre la société des adultes. Et d'abord la violence, obsédante, continuelle, contre tout ce qui se met en travers de leur route, dans la rue, au bistrot, dans les bals où ils laissent pour mortes des victimes expiatoires rouées de coups, un couple dont ils assomment le mari et violent la femme, un soupirant de la michetonneuse qu'on rançonne... La fin de cette série de sinistres tableaux sera « morale », deux des plus corrompus de la bande trouvant une mort que leur facilite la police enfin alertée¹.

La plénière attribue le seuil à 18 ans tout en reconnaissant à cette œuvre le mérite d'avoir, peut-être, « un certain effet d'information pour des adultes ». En ce qui nous concerne, l'intérêt est surtout de voir se dessiner une figure nouvelle, celle du « zonard » qui, vingt ans plus tard, s'est métamorphosé en « jeune de banlieue » tandis que ses « grands ensembles » sont devenus des « cités ».

Toujours en 1974, pour un budget trois fois moindre, Gérard Vergez tourne *La Virée superbe*² qu'il définit comme un « film post ras-le-bolien³ ». Les jeunes s'y ennuiant au pied des grands ensembles qu'ils arpentent en deux-roues. Ils sont vite confrontés à la police, qui tire et tue. Gilberte Letondot porte un jugement mesuré sur le film : « Ce film est fort bien joué, avec un très grand naturel. Il retrace un épisode de la vie des jeunes "zonards" avec, peut-être, un peu trop de sympathie pour les héros, gamins perdus, pauvres bougres, pas mauvais au fond, en négligeant trop le danger que peuvent présenter les bandes⁴. » La plénière voit

1. Alfred Barbariche, sous-commission, 19 mars 1974.

2. Gérard Vergez, 1973. Moins de 18 ans, le 26 février 1974.

3. Gérard Vergez, note de présentation.

4. Geneviève Letondot, sous-commission, 3 janvier 1974.

dans le film une « incitation à la violence et à l'agressivité » doublée d'un « message de désarroi ».

Paresse, contestation et dépravation

Lors de l'élaboration de la réforme, en 1959, le Haut-commissariat à la jeunesse de Maurice Herzog a pu écrire : « Nos jeunes sont ainsi formés par le cinéma d'une manière telle que trop souvent ils sont appelés à mettre en cause un principe essentiel de la vie sociale : la nécessité de travailler pour gagner sa vie¹. » En 1961, ce type de considération conduit Robert Touzery à utiliser pour la première fois le vocable de « blousons dorés » au sujet de *Douce violence* de Max Pécas. L'auteur fait partie de la Nouvelle Vague en ce sens qu'il appartient à ces quelques dizaines de réalisateurs qui firent leurs premiers films, sans moyens, aux alentours de 1960. Max Pécas est précieux à l'historien car, de cette Vague, il est le plus décomplexé, ce qui conduit les censeurs à formuler clairement leurs aversions. Selon Robert Touzery, qui s'exprime après lecture du scénario, les personnages constituent « une bande de jeunes oisifs, immoraux, pervers et cruels ». Pierre Morelli précise : « une bande de jeunes oisifs au comportement plus ou moins pathologique » et le colonel Albéric Vaillant assène : « une jeunesse oisive sans aucun sens moral² ». Lors du passage en plénière, Robert Touzery ajoute que « les comportements de ces derniers, leurs préoccupations, leurs jeux, toujours répréhensibles, sont de nature à constituer un fâcheux exemple pour la jeunesse ». Les blousons dorés sont en fait des tricheurs qui sévissent en bande. Issus de milieux privilégiés, ils sont un tout petit peu plus occupés à démêler leurs affaires de cœur qu'à violer la loi pour subvenir à leurs envies et n'envisagent pas une seconde de travailler. Jusqu'ici, la jeunesse qu'il était inconvenant de montrer à la jeunesse était essentiellement délinquante. Ici, le premier grief est celui de l'oisiveté qui obsède les censeurs, jusqu'à l'absurde, comme le montre une pièce du dossier. Après l'avis de précensure fort menaçant, le producteur avait recruté un nouveau scénariste pour remanier le projet. Il avait poussé le zèle jusqu'à choisir un membre de la commission des scénarii de la

1. Olivier Philip, directeur de cabinet, courrier à Robert Touzery, 28 décembre 1959. CAC 19840297/5.

2. Précensure, 5 octobre 1960.



La scène coupée dans *Douce violence*.

Centrale catholique du cinéma. Après l'interdiction aux moins de 18 ans, l'intéressé prend la plume pour dire son étonnement aux censeurs : « À l'époque où j'ai moi-même travaillé sur le sujet, j'ai pensé que cette oisiveté devait être normale pour des jeunes gens qui se trouvent en vacances comme cela arrive à tout le monde au moins une fois dans l'année¹. »

De son côté, le producteur déclare qu'il « comprend les censeurs ». Il s'excuse d'avoir « dû présenter le film dans un montage non définitif ». Depuis, il a coupé une scène et a fait procéder au « tournage d'une séquence supplémentaire finissant par un mariage à l'Église² ». Car, à l'oisiveté, les blousons dorés ajoutent une légèreté perçue comme une marque d'immoralité. C'est à cette époque que Truffaut monte au créneau, dans les colonnes du *Nouvel Observateur*, pour défendre une Nouvelle Vague passablement décriée. Il estime que l'irritation de la critique et de l'opinion vient d'un genre : « Un genre que l'on peut surnommer le saganisme : voitures de sport, bouteilles de scotch, amours rapides, etc. La légèreté voulue de ces films passe – parfois à tort, parfois à raison – pour de la



La scène ajoutée dans *Douce violence*.

1. Jean Brach, courrier au président. CAC 19870373/25.

2. Joël Lifschutz, courrier au président, 16 août 1961.

frivolité¹. » De fait, le film de Pécas se déroule sur un yacht et les jeunes protagonistes s'y livrent, selon les censeurs, à des « orgies ».

Comment appeler un tricheur qui commence à prendre de l'âge ? Le personnage d'Adrien de *La Collectionneuse*, incarné par un Patrick Bauchau âgé de 28 ans, se définit comme un dandy. Sa tirade en apologie de la paresse est constitutive du « climat d'amoralité nocif pour les moins de 18 ans » évoqué en plénière :

Je trouve moins déshonorant de loger chez un ami que d'être appointé par l'État. La plupart des gens qui travaillent aujourd'hui font un travail superflu. Les trois quarts des activités sont déjà des activités parasitaires. Ce n'est pas moi qui suis un parasite, c'est le bureaucrate, le technicien. [...] Tout le monde s'accorde pour dire que le travail n'est qu'un moyen. On parle d'une civilisation du loisir : quand on y arrivera, on aura perdu tout sens du loisir. Il y a des gens qui travaillent quarante ans pour se reposer ensuite et quand ils tiennent enfin leur repos, ils ne savent pas qu'en faire et ils en meurent. Sincèrement, je crois que je sers mieux la cause de l'humanité en paressant qu'en travaillant.

Non contents d'être oisifs et amoraux, ces jeunes sont encore désespérés comme le montre *Les Démon de minuit*² qui est interdit aux moins de 18 ans « en raison de la désespérance des protagonistes et de l'image qu'ils donnent d'une adolescence veule, oisive et qui se complaît dans le pessimisme ». Nous retrouvons ici le thème de la démoralisation de la jeunesse.

Après les tricheurs, les blousons-noirs ou dorés, une nouvelle cohorte a indisposé les censeurs, celle des hippies. Le synopsis fourni à la censure par la Columbia pour *Easy Rider* insiste sur la non-violence des protagonistes qui « remarquent aussi qu'il existe une sorte de racisme pour les jeunes aux cheveux longs et qu'ils sont persécutés par la police et les citoyens américains³ ». Même si les héros de *Easy Rider* ne sont pas, à proprement parler, des hippies, ils en côtoient. Et lorsqu'ils refont le monde au coin du feu, l'un d'eux déclare au sujet des adultes : « Ils font de beaux

1. Entretien accordé à Louis Marcorelles, *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1961.

2. Marc Allégret, 1961. Moins de 18 ans par 12 voix contre 5, le 4 octobre 1961.

3. Columbia, note de présentation, s.d.

discours où ils parlent de liberté individuelle mais s'ils voient un individu vraiment libre, ça leur fiche la trouille.» Les héros remettent bien en question les valeurs de la société américaine. D'ailleurs le périple des deux héros s'effectue d'ouest en est, à rebours de celui des pionniers. Entre ces jeunes et leurs aînés, l'incompréhension est patente lorsqu'ils sont jetés en prison pour avoir défilé en moto derrière une fanfare municipale. Leurs cheveux longs n'échappent que de justesse à la vindicte de la population. Pour finir, ils tombent tour à tour sous les coups des intolérants de l'Amérique profonde.

Les trois personnages de *Lions Love*¹ d'Agnès Varda seraient, quant à eux, d'authentiques représentants du *Flower power* s'ils ne passaient leur temps devant la télévision, enfermés dans leur villa des faubourgs de San Francisco au lieu d'être «sur la route», comme il se doit. Cela n'empêche pas Alfred Barbariche de les considérer comme des hippies :

C'est un ménage à trois qui fait l'amour sans façon quoique de façon discrète, qui ne se drogue ni ne s'enivre. [...] Quoi qu'il en soit, ces trois êtres vivant dans la plus complète intimité nous apparaissent bien plus comme des simples d'esprit, des naïfs idéalistes que comme des personnages amoraux (qu'ils sont en réalité). Ils passent le plus clair de leur temps à dormir, à manger, à boire des sirops, à discuter mollement. [Quelques] nudités sans audace et deux ou trois scènes de lit camouflées ont fait froncer les sourcils des censeurs mais ceux-ci n'ont pas jugé nécessaire de les faire disparaître, non plus que le dialogue entre deux acteurs au tout début du film et qui est composé de plusieurs mots particulièrement orduriers².

Pourquoi le censeur qualifie-t-il ces deux garçons et cette jeune femme de «personnages amoraux»? Ils ne commettent aucun délit. Reste le ménage à trois – qui, moins de dix ans après *Jules et Jim*, ne semble pas horrifier les censeurs – mais surtout, surtout, l'absence de travail et de condition sociale définie. Le seuil à 13 ans tient au fait que la réalisatrice refuse de couper une scène où les trois protagonistes affublés de maillots sur lesquels sont dessinés des organes génitaux «miment, avec

1. Agnès Varda, États-Unis, 1969. Moins de 13 ans par 13 voix contre 9 favorables au seuil à 18 ans, le 1^{er} janvier 1970.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 8 décembre 1969.

force gestes obscènes, une séance d'amour charnel ou plutôt de déviation sexuelle¹ ». On retrouve des hippies dans *Les Demi-sels de la perversion*². Selon Gilberte Letondot, « l'intrigue est nulle, les personnages flous et, en définitive, ce film ne présente pas le moindre intérêt. Toutefois, son atmosphère est déplaisante : drogue, érotisme et veulerie généralisée³ ». La veulerie – à comprendre ici comme manque d'énergie – tient au fait que tout hippie se doit d'être paisible, hors de la vaine agitation du monde et cette nonchalance est insupportable à bon nombre d'adultes, dont nos censeurs.

*Les Régates de San Francisco*⁴ est une coproduction franco-italienne signée de Claude Autant-Lara jusqu'à ce qu'il retire son nom du générique. Un jeune homme se partage entre une adolescente de 15 ans consciente de ses charmes et une mère de famille qui l'entretient, sous le regard du fils de celle-ci, lui-même amoureux de l'adolescente. Il ne s'agit donc plus d'une histoire de tricheurs mais d'un vaudeville intergénérationnel, qui se termine tragiquement. « La nature même du sujet, la participation à l'intrigue de mineurs et la nature même de cette participation (scène de la douche, etc.), les scènes violentes du film, contre-indiquent la présentation de ce film devant les mineurs » écrit Gérard Frêche. Les censeurs interdisent aussi l'exportation afin que le film ne nuise pas à l'image de la France et de ses jeunes. On délocalise alors l'action de la France vers l'Italie. On coupe tous les plans montrant des inscriptions en français. Raoul Lévy fait disparaître Aurenche et Bost du générique, ainsi que le nom de sa société : « Les inscriptions seront coupées ou cachées, ainsi l'action du film ne sera plus localisée en France⁵. » Dans une lettre au Quai, le représentant de l'Information prône la fermeté : « les modifications apportées ne font pas disparaître l'élément essentiel qui définit la nationalité du film, c'est-à-dire l'utilisation de la langue française⁶ ».

1. *Ibid.*

2. *Groopie Girl*, Long, Royaume-Uni, 1972. Moins de 18 ans (PS), le 8 novembre 1973.

3. Geneviève Letondot, sous-commission, 18 octobre 1973.

4. Claude Autant-Lara, 1960. Le 24 février 1960, moins de 18 ans par 15 voix contre 1 et 4 abstentions, interdit à l'exportation par 10 voix contre 5 et 5 abstentions, maintenu malgré les coupures.

5. Raoul Lévy, courrier à Louis Terrenoire, 9 mars 1960, CAC 19870373/26.

6. Cabinet du ministre de l'Information, courrier du 15 mars 1960, CAC 19870373/26.

Dès 1953, le même Claude Autant-Lara a traité des amours intergénérationnels dans *Le Blé en herbe*¹, qui, dès avant sa sortie, a mobilisé tout ce que la France compte de ligues de vertu telles que l'Union nationale des familles urbaines et rurales, l'Union féminine civique et sociale et même l'Association des maires de France. Comme souvent, c'est le Cartel d'action morale qui est en pointe. Le roman de Colette² met en scène l'initiation à la sexualité d'une adolescente de 15 ans par un garçon du même âge, à la fin des grandes vacances, après que celui-ci eut lui-même jeté sa gourme avec une mystérieuse femme en blanc nettement plus âgée : « Passe à la rigueur... Un livre est un livre et nous sommes dans le domaine privé. Mais qu'on mette cela dans le domaine public du cinéma, ce domaine où, qu'on le veuille ou non, dominent les jeunes. Voilà le scandale. Ce film ne manquerait pas, si vous n'interveniez, de faire œuvre de contre-éducation nationale auprès de nos jeunes et de braquer à juste titre contre lui la grande majorité des honnêtes gens³. » Cette affirmation du caractère privé de la publication littéraire peut paraître aberrante mais elle est fort répandue et repose, en fait, sur les conditions de la réception. On lit seul tandis que l'on voit un film avec d'autres. Le ministre de la Santé publique lui-même relaie la campagne : « Je m'associe pleinement aux craintes justifiées de mes correspondants en ce qui concerne l'interprétation du *Blé en herbe* par de trop jeunes acteurs et sa réalisation dans le cadre d'une plage familiale, et parce qu'il s'agit, à mon avis, d'un film susceptible de nuire à la santé morale de la jeunesse⁴. »

En précensure, le projet a conduit les censeurs à émettre un avis favorable avec risque d'interdiction aux mineurs et coupures. Seul, le représentant de la Santé publique se déclarait défavorable à la réalisation. Une fois réalisé, le film semble avoir bénéficié d'un concours de circonstances. À en croire le président, Jean Hourticq, le ministre de l'Instruction aurait encensé le film et annoncé sa présence lors de la première, ce qui aurait, d'une certaine manière, lié les mains de la commission⁵.

1. Claude Autant-Lara, France, 1953. Visa tous publics, le 19 janvier 1954.

2. Colette, *Le Blé en herbe*, Paris, Flammarion, 1923, 249 p.

3. André Delfarguiel, courrier au ministre de l'Industrie et du Commerce Jean-Marie Louvel (MRP), le 23 juillet 1953, AN, F41/2371.

4. Paul Coste-Floret, ministre de la Santé publique et de la population (MRP), courrier au ministre de l'Industrie et du Commerce Jean-Marie Louvel, 19 août 1953, AN, F41/2371.

5. Procès-verbal de la réunion exceptionnelle de la Commission de contrôle

Dès que réapparaît, peu ou prou, le spectre des censures locales, les professionnels sont pris d'une terreur indicible. Le 9 mars 1954, Jacques Flaud, en fidèle porte-parole de la profession, prend la plume pour alerter son ministre au sujet d'interdictions aux mineurs du *Blé en herbe* à Troyes, à Reims ou encore à Rennes. Ici, seuls les maires sont en cause et le ministre n'y peut rien. Par contre, dans les Alpes-Maritimes, le préfet a prononcé l'interdiction totale du film de Claude Autant-Lara ainsi que de *Avant le déluge* et de *Au diable la vertu*. Idem dans les Bouches-du-Rhône¹. Là, c'est un membre du gouvernement qui est en cause puisque le directeur général affirme que ces interdictions ont été prises « sur recommandations du département de l'Intérieur² ». Dans les faits, ces interdictions sont surtout le résultat de troubles, généralement organisés par le Cartel d'action morale, qui, ensuite, servent de prétexte à des dépositaires de l'autorité publique convaincus au préalable de la justesse de la cause. Ainsi, le 17 mars, à Rouen, les agents doivent procéder à l'interpellation de M. de Renouville, président de l'Association des officiers de réserve, qui, lors d'une projection du *Blé en herbe*, a montré sa dextérité à manier le sifflet à roulette, la poudre à éternuer et les boules puantes³. Le lendemain, l'interdiction aux mineurs est prise par le maire qui est, par ailleurs, ministre⁴.

Émile Hugues fait suivre le courrier de Jacques Flaud à son collègue radical-socialiste de l'Intérieur⁵. Celui-ci se justifie en rappelant que le Conseil d'État a récemment confirmé le pouvoir des maires et des préfets⁶. S'il dément avoir donné la moindre instruction à son préfet, le ministre de l'Intérieur n'en approuve pas moins l'initiative : « J'ajoute qu'en ce qui concerne le vœu formulé par le Directeur général de la cinématographie, tendant à ce que le contrôle des films demeure affaire de gouvernement, il

organisée par Jean Hourticq le 26 janvier 1954 en vue de réformer son fonctionnement, AN, F41/2371.

1. Arrêté du 16 mars 1954, cité par le secrétaire d'État à la présidence du Conseil, courrier au président de la Commission, 4 mai 1954, AN, F41/2371.

2. Jacques Flaud, courrier à Émile Hugues, 9 mars 1954, AN, F41/2371.

3. Agence France Presse, dépêche, 18 mars 1954, AN, F41/2371.

4. Jacques Chastellain (CNIP), ministre des Travaux publics, des Transports et du Tourisme des gouvernements Laniel, du 28 juin 1953 au 18 juin 1954.

5. Léon Martinaud-Déplat (PRS), ministre de l'Intérieur dans le second gouvernement Laniel, du 16 janvier au 12 juin 1954.

6. Arrêt du Conseil d'État du 9 mai 1950, fondé sur la loi du 5 avril 1881.

ne doit pas lui échapper qu'en l'état actuel de la réglementation l'action du gouvernement ne peut être réellement efficace. En effet, les dispositions du décret du 3 juillet 1945 ne vous permettent pas d'interdire un film lorsque la Commission de contrôle, au sein de laquelle les représentants de l'Administration ne sont pas majoritaires, a formulé un avis favorable¹. » Cet épisode montre ce que la censure cinématographique peut engendrer de cacophonie gouvernementale, pour le plus grand bénéfice du réalisateur. Toujours est-il que cette évocation de la sexualité d'un adolescent a obtenu un visa tous publics de la part des censeurs.

De sexualité juvénile, il est encore question, dix ans plus tard, dans *Hitler, connais pas*² de Bertrand Blier qui se présente comme une suite d'interviews de garçons et de filles âgés de 16 à 20 ans, d'origine bourgeoise ou prolétarienne, qui témoignent de leurs existences et de leurs aspirations. Le jour même du passage en plénière, donc en catastrophe, le producteur informe le président que l'avertissement du film est modifié. Celui-ci dénotait pourtant d'une intention manifeste de désexemplarisation : « Ils ne sont que onze... Bien sûr, il y a les autres. » Désormais, le propos est encore plus clair : « Choisis non pour la classe sociale dont ils étaient issus mais pour leurs personnalités propres [...] ces jeunes parlent en leur nom et nous ne prétendons nullement qu'ils sont les porte-parole d'un type de jeunesse ou de toute la jeunesse. Ce qu'ils ont à dire est très personnel, c'est ce qui fait la valeur de leurs témoignages mais, par contre, rend celui-ci très personnel³. » Le producteur, André Michelin, signale enfin deux coupes préventives : « Je vous signale également que nous avons décidé de couper, *pour des raisons de longueur* [c'est moi qui souligne], à la fin du film, l'intervention de la jeune fille (cheveux longs) concernant la fidélité conjugale ainsi que les réponses du jeune électricien concernant les aventures de sa mère⁴. » Ces propos étaient montés alternés :

1. Léon Martinaud-Déplat, courrier à Émile Hugues, 9 mars 1954, AN, F41/2371.

2. Bertrand Blier, 1963. Interdiction rejetée par 11 voix contre 9 et 2 abstentions. Moins de 18 ans par 14 voix contre 8, le 23 avril 1963.

3. André Michelin, courrier au président, 23 avril 1963.

4. *Ibid.*

– Je ne suis absolument pas pour la franchise dans le mariage. C'est... Ça, ça risque, enfin, ça dépend de la personne qu'on, que j'épouserai, mais pour ça, ça me paraît impossible de dire à son mari ou à sa femme qu'on l'a trompé.

– Oui, je revois encore mon père en train de pleurer. Il pleurerait exactement comme quand... un gosse, quoi, quand y's'met à pleurer... Parce que, parce que, au bout de vingt ans de mariage, mon père, quoi, ça lui paraissait drôle que... de voir que, qu'ils pouvaient se séparer comme ça. Mais enfin, ça lui faisait mal de voir que, que cette vie, quoi, qu'on était tous les cinq, que ça aurait été fini... Puis, ma mère, ben, elle, elle savait pas quoi faire au juste. D'un côté, d'un côté, elle était soi-disant heureuse mais, enfin, ça je ne sais pas... Mais enfin, ils se sont remis ensemble. Mon père a supplié ma mère pour que, pour qu'elle reste, puis finalement, elle a accepté. Puis ça, ça a été quinze jours, trois semaines, puis après, ben, ça a recommencé... Ça a recommencé comme avant... même maintenant encore, ça les reprend de temps en temps... Qu'il y ait des histoires, alors ça durera toujours.

– Comme disait Voltaire, un domestique ne peut pas avoir de l'éducation pour son maître. Pour un mari, c'est pareil...

– Mais la conduite de ma mère, c'est ma mère, j'ai pas à la juger, mais, enfin, quelque chose dans ce genre-là, je ne pense pas que ça se fasse parce que, même... Encore qu'elle l'aurait fait sans qu'on le sache...

Il est difficile de dire si ce sont ces coupes, bien plus longues que l'extrait que nous proposons, qui ont permis à *Hitler connais pas* d'échapper à l'interdiction totale. Interrogé, le réalisateur nie que des coupes aient été effectuées : « André Michelin qui était un ami ne m'aurait pas fait ça¹. » Pourtant, le courrier comportant la nomenclature des coupes est bien dans le dossier. Les coupes, proposées in extremis, n'ont peut-être pas été prises en compte par la plénière, ce qui aurait permis au producteur de taire cette initiative auprès de l'auteur. Par ailleurs, Bertrand Blier attribue la non-interdiction du film à une décision du ministre : « Le film a failli être interdit parce que l'on faisait parler des mineurs. Il y a eu une projection devant le ministre Peyrefitte qui a décidé de le laisser passer,

1. Bertrand Blier, entretien téléphonique avec l'auteur, 17 novembre 2009.

parce qu'il a trouvé le film sympa, sans doute¹. » La question a, en fait, été réglée en plénière, à deux voix près. La projection avait probablement pour fonction d'amener le ministre à décider d'une demande de réexamen. L'interdiction aux mineurs a, quant à elle, remporté un accord assez large :

Ce film est consacré à l'évocation, par un certain nombre de jeunes gens et de jeunes filles, de leurs jeunesses et de leurs préoccupations en face des problèmes de la vie. En fait, les comportements de ces jeunes gens tels qu'ils ressortent de ces « confessions » sont la plupart du temps complètement immoraux et, dans les cas où ils ne le sont pas, souvent ridicules. La commission a estimé que ces évocations, sous forme documentaire, ne pourraient que fâcheusement inspirer, chez les mineurs, des comportements analogues, et recommande dans ces conditions l'interdiction du film aux moins de 18 ans.

Il faut s'interroger pour comprendre les raisons qui ont pu amener les censeurs à envisager sérieusement l'interdiction totale, et à prononcer effectivement l'interdiction aux moins de 18 ans, d'une œuvre ne comportant aucune violence, aucun érotisme, aucune allusion politique, et constituée exclusivement d'un bavardage adolescent sur les choses de la vie. Cela tient, à n'en pas douter, au caractère documentaire du film. L'image est très épurée. Chaque personnage, filmé en noir et blanc, en studio, se découpe nettement sur un fond noir grâce à un décrochage puissant. La bande-son n'est constituée que des propos des jeunes et le réalisateur, dont on n'entend pas les questions, semble s'effacer. Il est pourtant présent par le montage, par le fait que les propos des uns apparaissent comme des réponses aux allégations des autres, alors même que les protagonistes sont interrogés séparément. Parmi les motivations des censeurs qui ont tenté d'interdire le film, il y a certainement le soupçon d'une fausse objectivité, d'une mise en scène non assumée et, disons-le, d'une manipulation des témoignages. Cela correspond aux griefs formulés à l'encontre du film lors de sa sortie². Aujourd'hui, le réalisateur lui-même plaide coupable : « C'était un montage très malhonnête de la

1. *Ibid.*

2. Par exemple, Henri Chapier dans *Combat*, 14 mai 1963.

part d'un très jeune metteur en scène qui se croyait tout permis. Si c'était à refaire aujourd'hui, je ne le referais pas¹. »

L'autre motif du courroux des censeurs est la représentativité sociale des personnages. Le discours de la jeune fille issue de la bourgeoisie a pu paraître cynique. À l'opposé, le témoignage d'une fille mère a pu sembler prêter aux milieux modestes un certain fatalisme face à l'adversité. En clair, les riches sont cyniques, les pauvres sont lâches et l'ensemble est bien triste. Le déséquilibre patent entre le petit nombre de récits positifs et l'accumulation de récits déprimés et déprimants donne de cette jeunesse une image insupportable aux censeurs, celle d'un mal-être profond. Ils en ont conclu à une volonté délibérée de noircir le tableau. Exemplarité supposée, représentativité sociale, prétention documentaire et procès d'intention sont donc les motifs qui, à deux voix près, ont failli inscrire ce long-métrage dans la catégorie des films proscrits, même pour les adultes. Hélas, deux mois après l'examen du film par les censeurs, un autre événement, plus tangible et moins escamotable, n'a pu que renforcer l'inquiétude des adultes quant à cette étonnante jeunesse : le concert organisé, le 22 juin 1963, par *Salut les copains* aboutit au déferlement de 150 000 « yéyés² » sur la place de la Nation et les dégâts, résultant de l'impréparation bien davantage que de quelques bandes de « blousons noirs », ont provoqué l'effarement des éditorialistes³.

Dans la décennie suivante, un réalisateur états-unien tente d'aborder la question de la sexualité adolescente, sous l'angle de la fiction⁴. *Deux enfants qui s'aiment*⁵ porte sur l'idylle vécue par une jeune fille de 14 ans et un jeune homme de 16 ans, orphelins, fugueurs, bientôt parents :

Ce film dégage une atmosphère très poétique. Les couleurs sont jolies. Le cadre l'est également puisque tout se déroule en Camargue. Les enfants suscitent la sympathie du spectateur. On ne peut d'ail-

1. Bertrand Blier, entretien cité.

2. Le terme est forgé à cette occasion par Edgar Morin. Voir Edgar Morin, « Salut les copains », *Le Monde*, 6-7 juillet 1963.

3. Philippe Bouvard se demande, par exemple : « Quelle différence entre le twist de Vincennes et les discours d'Hitler au Reichstag ? », *Le Figaro*, 23 juin 1963.

4. Sur cette question, voir, Sébastien Le Pajolec « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses » in Véronique Blanchard, Régis Revenin, Jean-Jacques Yvorel (dir.), *Les jeunes et la sexualité*, Paris, Autrement, 2010, p. 129-143.

5. *Friends*, Gilbert, États-Unis, 1970. Moins de 13 ans, le 24 juin 1971.

leurs aller plus loin dans la pureté de l'impudeur. Il reste que l'on a affaire à des mineurs, que la première scène où ils couchent ensemble est gênante par ses détails. Elle est même très explicite, quand Paul ne parvient pas tout de suite à devenir l'amant de Michèle... On peut se demander aussi si le film est à recommander aux mineurs¹.

La question posée à la plénière, deux ans avant la circulaire instituant, timidement, l'éducation sexuelle au lycée², est donc de savoir si les mineurs sont en âge d'entendre parler des problèmes de leur âge³. En plénière, Pierre Soudet répond de façon nuancée : en raison « de certains aspects délicats du sujet, susceptibles d'éveiller des résonances chez de jeunes adolescents », le film est interdit aux moins de 13 ans. Autre façon de décider qu'il est visible par les adolescents qui ont l'âge, et les préoccupations, des personnages.

Coupables parents

À travers les enfants délinquants, ce sont vite les parents que l'on met en accusation. C'est le cas, à la toute fin de notre période, dans le film égyptien *Les Adolescents*⁴ qui met réellement en scène le procès de parents dont les enfants ont commis le meurtre d'une vieille dame et des vols. C'est déjà le cas, en 1953, dans *Avant le déluge* d'André Cayatte, l'un des dossiers de censure les plus épais de notre corpus. Le récit s'ouvre sur une cour d'assises devant laquelle quatre adolescents de 17 ans sont déférés pour deux meurtres. Mais le procès que souhaite instruire l'ancien avocat devenu réalisateur est celui de leurs parents. Le père de Liliane est un professeur trop compréhensif. Le père de Philippe est trop occupé à s'expatrier avec ses capitaux, parce que la guerre de Corée menace de dégénérer en conflit mondial, pour s'intéresser à sa femme qui le trompe ou à la scolarité catastrophique de son

1. Marcelle Dietsch, sous-commission, 18 mai 1971.

2. Joseph Fontanet, circulaire, 23 juillet 1973.

3. Voir à ce sujet Alain Giami, « Une histoire de l'éducation sexuelle en France : une médicalisation progressive de la sexualité (1945-1980) », *Sexologies*, vol. 16, t. 3, juillet-septembre 2007, p. 219-229.

4. *Maganiin bel weratha*, Niazi, Égypte, 1975. Moins de 13 ans, le 24 novembre 1975.

fil. Le père de Richard qui a fait cinq ans de prison pour collaboration débusque chaque jour de nouvelles preuves du complot juif. Celui de Jean est allé s'établir en Indochine mais la santé fragile de l'enfant a contraint la mère à rentrer en France. Désormais, Jean est livré à la possessivité de cette femme abandonnée. Le groupe comptait initialement un cinquième larron, Daniel, dont les parents, juifs, sont morts dans les camps. Philippe et Richard l'ont tué de peur qu'il ne révèle le premier meurtre, celui d'un veilleur de nuit. Dans le contexte d'une guerre nucléaire imminente, les adolescents ont tenté de commettre un vol pour financer leur départ dans le Pacifique. À la faveur d'un long flash-back, les parents qui attendent le verdict revivent les événements et mesurent leurs responsabilités.

Lors de l'examen en précensure, le représentant de l'Intérieur note qu'«un rapprochement est possible avec une affaire judiciaire récente intéressant les mineurs. On se plaît à imaginer cependant qu'il doit être possible d'avoir l'audience du public en ayant recours à d'autres procédés d'où la foi et l'enthousiasme ne seraient pas systématiquement exclus¹». L'affaire est celle des J3 de Melun au cours de laquelle un collégien en avait tué un autre d'une balle dans le dos, l'arme ayant été volée par un troisième à son père policier. Il regrette aussi qu'«à cinq reprises l'inaptitude des familles bourgeoises à élever leurs enfants sera démontrée». De fait, les adolescents appartiennent tous à la bourgeoisie, petite ou grande. Dans le film réalisé, le procès fait à la plus grande, incarnée par la famille de Philippe, est celui de la décadence, notamment lors de la scène du restaurant dans lequel Philippe



Marina Vlady, Clément Thierry, Jacques Castellet et Isa Miranda dans *Avant le déluge*.

fait irruption pour soustraire un peu d'argent à sa mère. Il est accompagné de Liliane auquel il vient élégamment d'offrir une robe de sa mère. L'amant de celle-ci invite les jeunes gens à s'asseoir et se montre intéressé par la demoiselle, d'autant qu'il commence à se las-

1. Avis de précensure de M. Weber, 20 mai 1953.

ser d'une maîtresse plus âgée que lui. Ainsi, la turpitude des adultes et l'inconduite des adolescents sont-elles dépeintes en un même plan afin que le spectateur puisse établir aisément le lien de cause à effet. La petite bourgeoisie est incarnée, quant à elle, par le père de Liliane. Ce professeur est embarqué à l'issue d'une manifestation pacifiste. Du poste, il tente de téléphoner à son domicile mais personne ne répond. Ainsi, le militant de la Ligue des droits de l'homme se soucie trop de grandes causes et pas assez de ce que fait sa fille passé minuit, comme le lui fait remarquer un policier, porte-voix du réalisateur.

Le film est projeté en plénière mais le président se contente d'écrire : « La commission a décidé de revoir le film après coupures faites par M. Cayatte. » Il y a donc accord entre la censure et l'auteur pour ne pas créer d'esclandre. À la suite d'une conversation téléphonique entre Henry de Ségogne et UGC, ce ne sont pas moins de seize coupures qui sont effectuées¹. On a aussi rédigé un avertissement qui, comme toujours, a pour fonction de nier toute exemplarité : « Tous les personnages mêlés à l'histoire qui va vous être racontée sont imaginaires. À travers une intrigue aussi exceptionnelle, les auteurs n'ont voulu ni tracer un portrait de la jeunesse française, ni montrer que les préjugés raciaux sont répandus en France. Heureusement, un tel drame ne s'est jamais déroulé mais, dans les circonstances évoquées par le film, il aurait pu se produire... et c'est dans cette mesure qu'il est soumis à votre réflexion². »

Lors du second examen, l'interdiction totale est rejetée par 10 voix contre 9. Le film est sauvé par le ministère de la Santé publique qui, depuis deux mois, mène la politique de la chaise vide parce qu'il n'a pas été suivi par ses collègues lors d'un vote et par le représentant de l'UNAF qui a donné mandat aux professionnels ! On se souvient que l'octroi d'un siège à l'UNAF, en 1950, était censé verrouiller les scrutins et voilà que ce censeur confie sa voix aux professionnels qui avaient démissionné lors de son entrée dans la commission... Seul l'acquiescement des associations familiales à un film à thèse contre les parents démissionnaires peut expliquer ce coup de théâtre. Celui-ci n'a pas été du goût de tous les membres du gouvernement et un courrier d'Henry de Ségogne au ministre de

1. UGC, nomenclature des modifications adressée au président, s.d.

2. Avertissement rédigé par André Cayatte et communiqué par courrier, le 24 décembre 1953.

l'Information nous apprend que celui-ci lui a suggéré de démissionner, ce qui montre à quel point la crise déclenchée par le film est aiguë¹.

Avec 2,6 millions de spectateurs, *Avant le déluge* a été l'un des succès de l'année mais certains critiques lui ont reproché son manichéisme. Ainsi, dans *Témoignage chrétien* : « [Cayatte] accuse pêle-mêle la mère abusive et la mère absente, le père trop tolérant et le père qui inculque l'antisémitisme [...] Il accuse un peu à tort et à travers les parents, la société, l'époque²... » De même, dans *Franc-tireur*, on lit que « dans ce procès, on a quelque mal à reconnaître l'accusé. On en voit les victimes ; le mécanisme du drame est démonté sous nos yeux ; la conclusion nous échappe³ ». Seul le critique de *Combat* épouse le point de vue des censeurs et dénonce l'image que donne le film de la jeunesse française⁴.

On retrouve la mise en accusation des parents, en 1956, dans *La Fureur de vivre*. Le seuil à 16 ans est justifié par la violence mais il est intéressant de lire le rapport que rédige Alfred Barbariche, dix-huit ans plus tard, lorsqu'il est question de lever l'interdiction : « Ajoutons à ceci [la violence] que l'attitude des parents – appartenant à la bonne bourgeoisie – tels qu'ils nous sont montrés (justement ou faussement dépeints) pères et mères rétrogrades, aux allures de bourreaux ou de marionnettes, aux sentiments troubles ou égoïstes, relève de la caricature excessive et de la satire féroce qu'on a le droit de tenir pour fâcheuses⁵. » C'est vrai, les trois protagonistes du film ont en commun d'avoir de bonnes raisons de haïr le milieu familial. Le père du héros est dominé par sa mère et Nicholas Ray suggère une solution par la bouche du jeune homme : « Mon père ferait mieux de mettre une baffe à ma mère, ça ferait du bien à tout le monde. » Son acolyte est placé dans une famille d'accueil car ses parents sont séparés. Quant à Judy, elle est mal-aimée par son père. Aussi, le censeur conclut-il à la nécessité... de relever le seuil à 18 ans ! Mais la commission unanime accorde à ce classique hollywoodien un visa tous publics.

Il est encore question de responsabilités parentales dans *Les 400 coups* de François Truffaut dont Jean Vingtain justifie le seuil à 16 ans :

1. Henry de Ségogne, courrier à Émile Hugues, 20 février 1954, AN, F41/2371.

2. Janick Arbois et Jacqueline Albert-Lambert, « Pour ou contre *Avant le déluge* », *Témoignage chrétien*, n° 507, 26 mars 1954.

3. Jean Néry, « *Avant le déluge* : Mais où est donc l'arche de Noé ? », *Franc-tireur*, 4 mars 1954.

4. Jacques de Montalais, « Des films qui nous desservent », *Combat*, 4 mars 1954.

5. Alfred Barbariche, sous-commission.

Considérant que la séquence maîtresse du film sur la fugue du mineur peut constituer, tant par elle-même que par ses motifs et mobiles, vrais ou faux, un exemple dangereux pour les enfants qui estimerait, avec l'optique et la sensibilité de leur âge, être placés en la même position d'abandon total, et avoir donc les mêmes raisons de fuguer.

Considérant que le nihilisme manifeste exprimé, d'une part, par l'abandon du mineur par sa famille, son école et ses maîtres, les services officiels de police et de justice, et le Centre d'observation, et traité, d'autre part, en un réalisme d'intense émotion, est dangereux pour la sensibilité des mineurs qui pourraient ensuite, comme le héros du film, estimer que le seul moyen d'échapper à l'incompréhension absolue est la fuite vers un indéfini.

Considérant que certains dialogues et aussi le questionnaire de la psychologue sont de nature à troubler les adolescents en essayant d'établir les raisons de l'échec du milieu social vis-à-vis du mineur, et donc de son propre abandon – sans retenir certaines inexactitude sur la correction paternelle, actuellement supprimée, et sur l'action des services de police, de justice et d'orientation.

La commission émet l'avis que ce film est contre-indiqué pour les mineurs de moins de 16 ans.

L'instant fatidique du film a lieu place de Clichy. Le jeune Doinel aperçoit sa mère dans les bras d'un inconnu. Le président suppléant semble considérer la situation si commune qu'une épidémie de fugues pourrait survenir. Mais ce qui dérange par-dessus tout la censure, c'est la mise en cause des services de l'État, depuis l'Éducation nationale – incarnée par Petite Feuille, le maître dont la punition injuste est à l'origine des catastrophes qui s'enchaînent – jusqu'au Centre d'observation des jeunes délinquants. Pourtant, toute la force du film réside dans l'absence de manichéisme : aucun des adultes auquel Antoine est confronté n'est odieux. Ils sont juste indifférents, incompréhensifs, ou dépassés. Le film n'est pas un réquisitoire.

En cas de mise en accusation des parents déficients, les censeurs froncent les sourcils, sans plus, sauf... si les enfants délinquants sont pupilles de la nation. Car dans ce cas, l'éducateur mis en cause n'est

autre que l'État. C'est le cas, dès 1948, dans *Une si jolie petite plage* d'Yves Allégret. On peut d'ailleurs mettre en cause et les parents et l'État, comme le fait Pierre Chenal dans ce dialogue entre le commissaire de *Rafles sur la ville* et l'un de ses inspecteurs :

- Qu'est-ce que tu fais encore là, avec ce gosse, Albert ?
- J'ai convoqué son père et je l'attends.
- J't'ai déjà dit de le transférer à la Brigade des mineurs. Les maisons de correction, c'est pas pour nous.
- Peut-être, mais je veux d'abord voir la gueule du père.
- À quoi ça t'avancera ?
- Ça m'avancera à voir comment c'est fait un père qui colle son même en maison de correction, c'est tout.
- Sacrée tête de mule, va...

C'est en vain que le producteur propose la coupure de ce dialogue pour obtenir la levée du seuil d'âge¹. Cet exemple confirme encore que les discours cinématographiques ou censoriaux sur la jeunesse renvoient, en fait, à d'autres enjeux, au premier rang desquels se trouve l'incrimination des adultes. De fait, la mise en cause des parents dans les productions qui dépeignent la jeunesse irrégulière se poursuit bien au-delà du terme de notre étude². Quant aux représentants des institutions spécialisées dans la prise en charge de l'enfance délinquante qui avaient eu la part belle dans les productions des années 1950 en tant qu'« agents de l'ordre débonnaire³ », ils ont progressivement été décrits comme impuissants, dans les années 1980, avant de disparaître, depuis les années 1990, au profit des seules forces répressives.

1. A. Woog, courrier au président, 29 janvier 1958.

2. Myriam Sikounas et Sébastien Le Pajolec, art. cit.

3. *Ibid.*

QUATRIÈME PARTIE

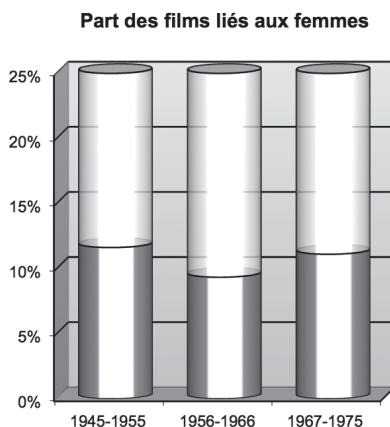
LA SEXUALITÉ

L'interdiction aux mineurs – aux moins de 18 ans, surtout – est intrinsèquement liée à la représentation de la sexualité. Les chapitres précédents ont montré que bien d'autres questions peuvent amener les censeurs à établir un seuil d'âge. Il n'en reste pas moins que 38 % des justifications qui apparaissent explicitement ou implicitement dans les dossiers de censure relèvent des cinq motifs dont il va être question. Les représentations de la maternité, de l'avortement ou le viol, ont été regroupées – faute de mieux – sous le terme générique de « *affaires de femmes* ». Ces questions liées à l'identité féminine sont présentes, dans l'échantillon, tout au long de la période. À l'inverse, le film de *prostitution* connaît un véritable âge d'or dans les années 1950 puis décline progressivement. L'*homosexualité* n'a jamais été totalement absente de la production cinématographique, qu'il s'agisse de l'évoquer ou de l'exhiber, mais, c'est encore dans la dernière période de notre étude (1967-1975) que le nombre d'occurrences explose. Comme nous le verrons, ce thème a donné lieu à des évolutions importantes, tant dans son traitement cinématographique que dans la jurisprudence censurelle. L'*érotisme*, qui ne se limite pas à l'exhibition des corps, est, du point de vue quantitatif, le premier motif de censure de l'échantillon puisque l'on ne comptabilise pas moins de 186 occurrences. Ce que les censeurs nomment *pornographie* désigne, à leurs yeux et aux yeux de la plupart des professionnels, une production qui outrepassa – ou dépasse – les limites fixées à l'érotisme cinématographique.

CHAPITRE 14

LES AFFAIRES DE FEMMES

La maternité, l'avortement et le viol sont des événements qui peuvent survenir dans la vie des femmes. Les censeurs – des hommes dans leur immense majorité – en ont sévèrement contrôlé la représentation. En outre, on peut aussi questionner la production cinématographique sous l'angle du genre.



La garce

Noël Borch et Geneviève Sellier¹ ont choisi *Manèges* comme film emblématique de la volonté des hommes de régler des comptes avec des femmes supposées avoir profité de leur absence durant la guerre pour les trahir. Robert est aveugle au manège d'une séductrice et de sa mère diabolique. Ce propriétaire d'un manège de chevaux incarne le Français moyen, « concept typique de la réconciliation nationale² ». Le cinéma français de la Libération présente très fréquemment des héros masculins victimisés. « [Cela] peut se lire comme l'interprétation paranoïde que font les hommes de leur situation à la Libération, dans l'angoisse de ne

1. Noël Burch, Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 279-283.

2. *Ibid.*, p. 20.

pas retrouver leur situation d'avant-guerre et vivant l'émancipation des femmes comme une tentative de destruction de l'identité masculine.¹ »

Notre corpus montre que la peur masculine des femmes connaît un regain, dans les années 1970, quand émerge le féminisme. *La Papesse*, comme *Emmanuelle*, en témoigne, nous l'avons vu au chapitre *Sadisme*. L'exemple de *Calmos*² de Bertrand Blier est tout aussi limpide. Qualifié de « satire sociologique antiféministe » par Henri Dolbois, le film est épargné par la plénière parce que la question du ixage ne se pose pas. Par la suite, *Calmos* a été quasiment renié par son auteur en raison de sa misogynie. Préfigurant *Les Valseuses*³ et *Merci la vie*, le film est un *road movie*, ou plutôt une cavale, celle de deux compères qui fuient car les féministes radicales sont au pouvoir et pourchassent les hommes pour en faire des objets sexuels. Le comique tient au renversement systématique des situations – l'humour gras des femmes bidasses en treillis – et à la lecture très personnelle que Blier fait de l'œuvre de Freud : tandis que la séquence d'ouverture montre le gynécologue (Jean-Pierre Marielle) écœuré à la vue du sexe de sa patiente, filmé en gros plan, qui a pris place sur la table d'examen pendant sa pause pâté, le film s'achève dans une grotte en forme de vagin géant où se terrent les derniers mâles résistants.

En 1949, pour *Manèges*, Allégret avait eu recours à une « double figure féminine malfaisante⁴ ». En 1971, chez Blier, il ne s'agit plus d'un duo mais de hordes en furie dont l'homme est la victime. La peur des femmes affleure encore chez les personnages masculins de *Sex Revolution*⁵ dans lequel les femmes d'une île bretonne se révoltent contre la misogynie et effectuent une « grève conjugale » qui rappelle celle de *L'Assemblée des femmes* d'Aristophane. Une interdiction totale permet de négocier la coupure de deux scènes jugées « pornographiques », dont une de masturbation féminine.

1. *Ibid.*, p. 225.

2. Bertrand Blier, 1976. Moins de 18 ans (PS), le 16 février 1976.

3. Bertrand Blier, 1974. Moins de 18 ans.

4. Noël Burch et Geneviève Sellier, *op. cit.*, p. 229.

5. Christian Lara, 1971. Interdiction par 12 voix contre 8, le 6 février 1973. Moins de 18 ans après coupures, le 5 avril.

L'épouse

La Femme mariée de Jean-Luc Godard navigue entre mari et amant. Son dilemme est d'autant plus cornélien qu'elle est enceinte mais ignore de qui. En soi, le sujet est moins choquant que *Jules et Jim* du point de vue de la morale traditionnelle puisque les deux hommes ne sont pas complices. Il s'agit en fait d'une situation d'adultère classique. D'ailleurs, la précensure ne menace l'œuvre que d'une interdiction aux moins de 18 ans « si les scènes de lit ne sont pas traitées avec une discrétion suffisante¹ » et non en raison du sujet. C'est pourtant d'interdiction totale qu'est frappé le film. Non content de l'avoir terrassé en plénière, Henry de Ségogne reprend la plume dès le lendemain pour lui porter le coup de grâce dans une « correspondance au caractère exceptionnel » adressée au ministre. Il indique les raisons qui l'ont amené à s'engager « personnellement » en faveur de cette interdiction :

En premier lieu, le titre même de cette production, *La Femme mariée*, par la généralisation qu'il implique, apparaît comme une sorte d'outrage à toutes les femmes engagées dans cet état. En second lieu, ce film est à peu près exclusivement consacré à la photographie, en gros plans, des ébats amoureux d'une jeune femme avec son amant, puis son mari, puis à nouveau son amant. Les scènes de nus sont innombrables, habilement et vicieusement photographiées, avec toujours le geste suggestif, l'attitude à la limite de l'outrage aux mœurs².

L'objet de cette missive est de prévenir toute inclination libérale du ministre Peyrefitte et de protester contre la sélection du film pour le Festival de Venise. Le président précise que les scènes incriminées ne peuvent donner lieu à coupure comme celles, « très isolables », du *Silence* : « Là, c'est la moitié du film qu'il faudrait couper. » Mais au fond, Henry de Ségogne est assez résigné quant à la pérennité de son interdiction. Au moins entend-il garder la main pour les négociations : « J'entends bien que le réalisateur proposera de nombreuses solutions de remplacement, comportant coupures, allègements, etc. Il me semble alors que, compte tenu de la position particulièrement ferme prise par la commission, vous

1. Avis de précensure, 18 juin 1964.

2. Henry de Ségogne, courrier à Alain Peyrefitte, 30 septembre 1964.

devriez vous en remettre à son avis, et lui laisser le soin, comme dans *Les Amitiés particulières*, d'apprécier le bien-fondé des demandes qui seraient présentées¹. »

Il n'est d'ailleurs pas le seul à penser qu'une phase de négociations est imminente puisque, le 9 octobre, la CGT du spectacle soutient le film qui « se voit *menacé* [c'est moi qui souligne] d'une interdiction totale² ». Celle-ci, il est vrai, n'a pas été confirmée par le ministre. Ce soutien syndical contrebalance l'attitude des professionnels lors du scrutin où seulement cinq professionnels sur sept se sont opposés à l'interdiction, « ce qui laisse supposer que deux membres de la profession, sans aller jusqu'à voter explicitement l'interdiction totale, ont tout de même acquiescé, par leur abstention, à cette mesure³ », triomphe le président.

Une note de Bruno Chéramy à Alain Peyrefitte nous indique que Jean-Luc Godard a été reçu par le ministre puis par son conseiller, qu'il s'est montré « muet et timide » devant celui-ci puis « prolixe et véhément » devant celui-là, sans doute parce qu'il sait que l'entrevue avec le ministre est de pure forme et que la véritable négociation a lieu avec Bruno Chéramy. L'entretien dure une heure et demie et le cinéaste défend ses choix « pied à pied » : « Il consent à intituler son film *Une femme mariée*. Il consent à supprimer la phrase : "Par derrière, est-ce que c'est aussi de l'amour ?" Il veut bien supprimer quelques sous-titres de la séquence entre les deux jeunes filles à la piscine. Il veut bien, enfin, faire disparaître quelques mains baladeuses, mais c'est tout⁴. »

Pour contextualiser les préventions d'Henry de Ségogne quant à l'adultère féminin, il faut tout de même rappeler que la femme adultère est, à cette époque, passible de deux ans d'emprisonnement, que l'homme adultère ne risque, quant à lui, qu'une amende si, et seulement si, il entretient une concubine au domicile conjugal, qu'enfin le meurtre d'une femme adultère prise en flagrant délit par son mari est réputé excusable⁵. La brillante idée du changement de titre revient au ministre qui charge son conseiller de la mise en musique : « On va calmer Ségogne comme ça.

1. *Ibid.*

2. Fédération du spectacle CGT, courrier à Alain Peyrefitte, 9 octobre 1964.

3. Henry de Ségogne, *ibid.*

4. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, 21 octobre 1964, CAC 19870373/25.

5. art. 337, 339 et 324-2 du Code pénal.

Vous allez vendre ça à Godard et puis tout ira bien¹. » Bruno Chéramy se souvient de la réaction du réalisateur :

Il m'a regardé comme un olibrius, comme il aurait regardé une poule ayant trouvé une brosse à dents et, avec un air ahuri, il m'a dit : « Écoutez, je ne comprends rien à vos histoires. Ça m'échappe totalement. Si vous voulez changer *La Femme mariée* en *Une femme mariée*, moi, je ne vois pas ce que ça change à mon film mais je n'y vois aucun inconvénient. » Alors, je me suis efforcé de lui expliquer qu'il y avait l'article défini et l'article indéfini, que *La Femme mariée*, ça voulait dire l'ensemble des femmes mariées, la femme mariée typique des femmes mariées françaises en général alors qu'*Une femme mariée*, ce n'est qu'un cas particulier parmi vingt millions de femmes mariées. On ne peut pas généraliser. Godard n'a pas fait d'objection mais il n'était pas non plus aimable. Il était celui qui n'y comprenait rien. Ça ne l'a pas amusé ni fait sourire. Moi, par contre, ça m'a amusé de voir cette réaction de Godard parce que je m'attendais à ce que ça soit beaucoup plus difficile et ça ne l'a pas été du tout et ça a suffi à Alain Peyrefitte pour dire : « Vous voyez, je ne cède pas sur tout². »

Ce que le président, dans son courrier, appelle « l'illustration salace de scènes de sexualité », ce sont de nombreux plans montrant les jambes, les épaules ou les bras de Charlotte, en gros plans, caressés lentement par la main du mari ou de l'amant mais, contrairement à ce qu'écrit Henry de Ségogne, le film n'a jamais comporté aucun ébat sexuel à proprement parler. Les nudités « innombrables » ne sont jamais intégrales, à l'exception d'un plan de Charlotte assise sur son lit, de profil. En fait, l'auteur et son chef opérateur photographient un corps



Macha Méril éclairée par Raoul Coutard
dans *La Femme mariée*.

1. Bruno Chéramy, entretien cité.

2. *Ibid.*

fragmenté et caressé, ainsi que les fragments d'un quotidien amoureux, avant et après l'amour, jamais pendant. Ces gros plans statiques d'une grande beauté plastique ne comportent pas de charge érotique. La lumière, très crue, y est pour beaucoup. Raoul Coutard expérimente pour la première fois un procédé d'éclairage par les plafonds recouverts de papier aluminium qui écrase toutes les ombres. Ce que le réalisateur a voulu évoquer par la mise en regard de scènes identiques avec Pierre et Robert, c'est la condition identique de cette femme avec son amant et son mari. L'un et l'autre lui demandent des comptes sur son emploi du temps, exigent qu'elle soit « gentille », c'est-à-dire qu'elle s'offre. Le cinéaste interroge la domination masculine et l'enfermement féminin, par-delà le lien matrimonial ou adultère. Le censeur ne s'y est au fond pas trompé et c'est cette relativisation du statut juridique au profit de la condition qui lui est insupportable.

L'une des scènes citée dans la note de Bruno Chéramy met en présence deux jeunes filles dans la cafétéria d'une piscine. L'une (en maillot de bain) édifie l'autre (habillée) sur le déroulement d'un premier rapport sexuel. En arrière-plan, Charlotte, assise à une autre table, les écoute. Des sous-titres en rapport avec le dialogue, assez cru, ont peut-être été supprimés. Macha Méril explique quant à elle que d'autres images ont été coupées qui avaient été tournées par Jean-Luc Godard « pour les censeurs¹ », en prévision de l'interdiction et de la négociation qui s'ensuivrait. Cette stratégie professionnelle de la surcharge n'est pas ignorée des censeurs. Dans son rapport préparatoire à la réforme, Henry de Ségogne fustigeait déjà la propension des auteurs à surcharger « comme s'il était nécessaire, pour obtenir le visa d'une œuvre risquée dans son ensemble, de prévoir une proie pour l'appétit des censeurs. Et d'autre part, pensent certains, plus on en met, plus il en reste² ».

Parmi les surcharges de *La Femme mariée*, Macha Méril cite en exemple une scène au cours de laquelle Charlotte utilise un bidet, après un rapport sexuel, et une autre où on la voit rectifier sa frange, devant un miroir. Tandis que le cadre reste fixé sur son profil, la main sort du cadre par le bas, son regard descend lui aussi et l'on entend les quelques coups de ciseaux destinés à sa pilosité pubienne. Comme dans *Pierrot le fou* les ciseaux servent encore à dire aux censeurs à quel point ils sont manipulables.

1. Macha Méril, entretien à la Cinémathèque, 1^{er} octobre 2009.

2. Henry de Ségogne, rapport cité.

Ces images qu'Henry de Ségogne a qualifiées de « vicieusement photographiées » témoignent, en tout cas, du tabou que constitue, en 1964, l'intimité féminine. Si certaines images sont abandonnées aux ciseaux, d'autres sont défendues bec et ongles par le réalisateur :



Les ciseaux prémonitoires de *La Femme mariée*.

[...] en ce qui concerne la publicité des gaines Scandale et autres maillots de bain, il m'a déclaré qu'il était inadmissible qu'on lui demande de couper des photos qui sont prises sans exception dans des magazines tels que *Elle*, *Marie-Claire* ou *Paris-Match*, que n'importe qui, et même n'importe quel enfant, peut acheter. Il a voulu dénoncer et démontrer le degré d'érotisme qui s'est insinué dans la publicité de tous les jours. C'est là, m'a-t-il dit, une idée valable. Il dénie à quiconque le droit de l'empêcher de l'exprimer¹.

Le réalisateur veut dénoncer la société de consommation et la publicité qui, selon lui, touchent principalement les femmes. On entend par exemple Charlotte et sa femme de ménage évoquer les méthodes vantées par la presse féminine pour faire augmenter la taille des seins, notamment un miraculeux « sérum péruvien ». Ce type de séquence nous apparaît aujourd'hui d'une indéniable misogynie mais nous savons qu'il était fréquent, dans les années 1960, de stigmatiser les femmes en tant que victimes trop consentantes de la société de consommation². Étonnamment, une scène qui percute de plein fouet la jurisprudence censurelle ne semble pas avoir été évoquée lors des tractations. Charlotte, qui vient de s'entendre confirmer sa grossesse, questionne un médecin. Très embarrassé, il disserte sur la grossesse qu'il s'escrime à concevoir

1. *Ibid.*

2. Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, A. Colin, 2004, p. 250-254.



Charlotte, une femme dominée et aliénée par la société de consommation.

comme une maladie, sur le plaisir sexuel qu'il ne conçoit qu'en rapport avec l'enfantement ou sur la contraception qu'il confond avec une pratique eugéniste.

Face à une interdiction qu'il avait clairement pressentie, la stratégie du réalisateur est donc fondée sur la surcharge et sur la mobilisation syndicale, nous l'avons vu, mais aussi sur une campagne de presse et sur une projection à Matignon. Ainsi, Bruno Chéramy peut informer son ministre que « M. Pompidou n'[a] pas de mots trop violents pour dénoncer la stupidité de la commission¹ ». Or, Henry de Ségogne est, de longue date, très lié à Georges Pompidou. L'ensemble s'est avéré des plus efficaces. Non seulement parce que le film a obtenu son visa au prix de coupures anecdotiques et d'un changement de titre qui a pour seule conséquence de ridiculiser un peu plus ceux qui l'exigent, mais aussi parce que ces concessions de façade ont permis de sauver l'essentiel, le propos. La puissance du film a divisé l'exécutif en créant une opposition à front renversé. Henry de Ségogne tient ici le rôle de l'intransigeant alors qu'il est généralement plus libéral qu'un Bruno Chéramy

1. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, 21 octobre 1964, CAC 19870373/25.

en matière de mœurs. Or, ce dernier, que Jean-Luc Godard affronte et regarde « comme un olibrius » lors de l'entrevue du 16 octobre, est, en fait, son principal défenseur au cœur même de l'appareil d'État. Le 12 novembre, Bruno Chéramy, jeune énarque gaulliste mais cinéophile patenté, adresse une nouvelle note à son ministre pour le convaincre que le film est « une satire extrêmement vive et pertinente de tous les abus de la vie moderne¹ ». Le lendemain, il rédige une troisième note qui rend compte de la nouvelle version qu'il a visionnée et qu'il propose de libérer : « Vous savez que l'opinion générale, de tous côtés, est en faveur du film et, à le voir une troisième fois, on s'aperçoit encore mieux que Godard avait vraiment quelque chose à dire et qu'il l'a fort bien dit. C'est indiscutablement un bon film qui restera comme l'un des meilleurs de l'œuvre de Godard². » Mais le conseiller redoute l'obstination du président : « Je crois donc que si vous usez de votre influence pour lui faire comprendre que cette affaire a assez duré et que la commission de censure se ridiculiserait en s'obstinant encore plus, vous aurez fait œuvre utile. Il est incontestable que le film de Godard rentre dans la catégorie des œuvres d'art et qu'on ne peut pas le triturer comme on fait des films de strip-tease ou de music-hall. » Enfin, Bruno Chéramy fait miroiter au ministre le bénéfice qu'il peut tirer d'une attitude libérale : « Tout le monde s'était félicité dans la presse et dans l'opinion du rôle que vous avez joué dans *Le Silence*. Il ne tient qu'à vous de tirer le même bénéfice de *La Femme mariée*. »

Mobilisant la presse et divisant les censeurs, même professionnels, et au sujet d'une question sociétale, celle de la condition féminine, l'affaire de *La Femme mariée* est caractéristique des temps conflictuels et de ses bras de fer entre les auteurs et censeurs.

1. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, 12 novembre 1964, CAC 19870373/25.

2. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, 13 novembre 1964, CAC 19870373/25.

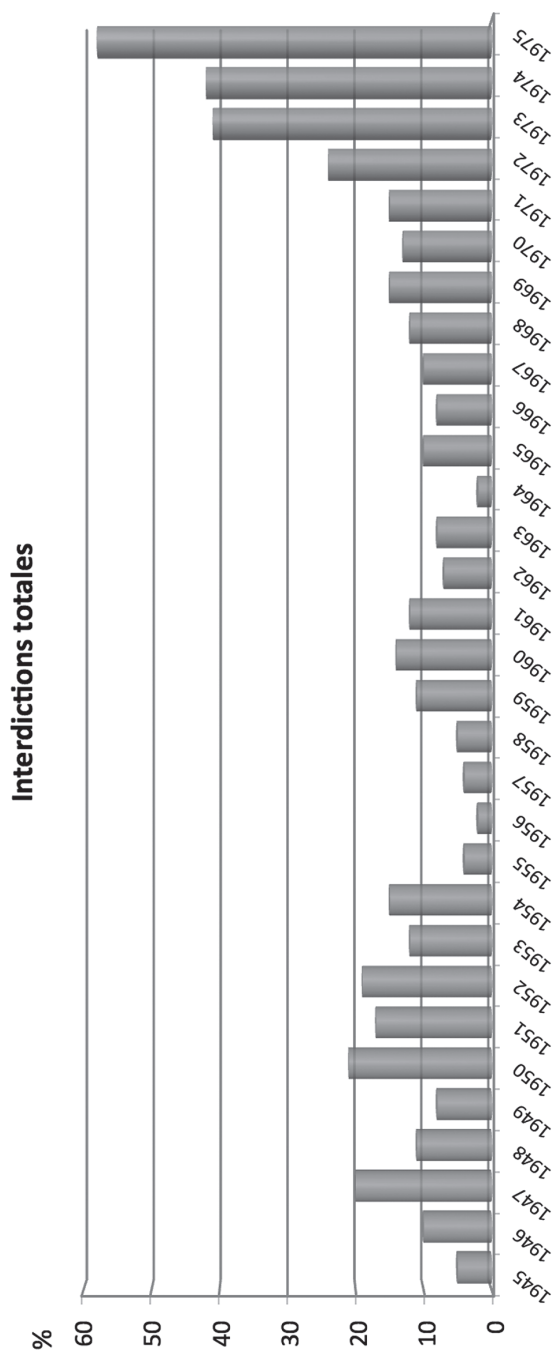
UNE RESTRICTION : L'INTERDICTION TOTALE

L'interdiction totale semble aisée à définir puisqu'il s'agit, pour les censeurs, de refuser son visa à une œuvre. Ceci renvoie pourtant à deux pratiques distinctes. Tout d'abord l'interdiction totale *réelle*, c'est-à-dire sans appel, celle que les censeurs prononcent à l'encontre d'un film avec l'espoir qu'il ne soit jamais libéré. Elle se caractérise par un avis portant sur l'ensemble de l'œuvre et non sur des scènes précises. Il faut alors un ministre compréhensif, une campagne de presse ou un long purgatoire pour que les censeurs se laissent amadouer. C'est la forme d'interdiction caractéristique de la période régalienne (1945-1955). Pour *La Femme mariée*, Henry de Ségogne a rêvé d'une interdiction réelle, tout en sachant que la négociation était inévitable. C'est pourquoi cette affaire est emblématique de la période conflictuelle (1956-1966) pendant laquelle se modifie le rapport de force entre censeurs et auteurs.

La *fausse* interdiction totale consiste à interdire un film « en l'état », c'est-à-dire en tendant les ciseaux au producteur. Ce protocole du repentir a été inauguré en 1956 avec *Et Dieu créa la femme* et s'est généralisé ensuite, notamment pendant la période obsidionale (1967-1975). D'ailleurs, lorsqu'un journaliste demande à Pierre Soudet combien d'interdictions a prononcé la commission, celui-ci répond : « Il y a deux choses qu'il faut distinguer très précisément : l'interdiction totale, que nous proposons, et les coupures d'images¹. » Nous avons tenté de répondre à la question posée à Pierre Soudet en nous fondant sur plusieurs sources, toutes lacunaires à des degrés variables². Les chiffres portés sur le graphique sont donc des minima.

1. Pierre Soudet, « Quatre ans à la tête de la commission de contrôle », entretien, *Le Film français*, n° 1607, 9 janvier 1976.

2. Le périodique *CNC Bilan* fournit annuellement les statistiques de la commission depuis 1950 mais, jusqu'en 1972, il ne comptabilisait que les interdictions entérinées par le ministre. Nous avons trouvé dans les archives de l'Éducation surveillée une liste des films interdits entre 1945 et 1966 (CAC 19910300/33). Enfin, une note vraisemblablement rédigée par Robert Touzery pour Yvon Bourges décompte les interdictions, sans mentions de titres, pour la même période (CAC, 19870373/26). Aucun de ces auteurs n'ayant intérêt à surestimer le nombre d'interdictions, nous faisons le choix de retenir, pour chaque millésime, le chiffre le plus élevé des trois.



La période régalienne a connu deux épisodes de surchauffe. Celui de 1947 découle de la guerre froide et des interdictions de films communistes ainsi que des films hollywoodiens charriés par les accords Blum-Byrnes. Celui de 1950-1952 s'explique par l'absence des professionnels démissionnaires. L'année 1956 correspond à un étiage après lequel s'ouvre la période conflictuelle avec ses interdictions moins nombreuses mais plus bruyantes car elles frappent désormais des auteurs français légitimés. Après un nouvel étiage en 1964, dont les deux interdictions – *Le Silence* et *La Femme mariée* – ont provoqué un vacarme inédit, s'amorce le grand envol de la période obsidionale avec des interdictions nombreuses mais rapidement levées en échange de coupures. Au total, 405 longs-métrages auraient été interdits entre 1945 et 1975. C'est peu au regard des 19 176 œuvres présentées aux censeurs pendant ces trente et un ans mais considérable si l'on prend la peine de considérer que la France a vécu pendant trois décennies au rythme moyen de 13 longs-métrages interdits par an !

Reste à préciser que l'interdiction totale, si elle est aujourd'hui tombée en désuétude, n'a jamais pu être supprimée en droit¹. Tous les ministres qui ont tenté de mettre en œuvre cette réforme ont dû renoncer. En 1971, Jacques Duhamel bute sur les réticences de la majorité pompidolienne, nous l'avons vu. En 1975, nous le verrons, Michel Guy a dû reculer aussi. En 1982, Jack Lang s'est incliné devant l'intransigeance de Gaston Defferre, ministre de l'Intérieur. Et en 1990, alors que la suppression de l'interdiction totale avait été annoncée par le président de la commission lui-même dans un livre au titre explicite², le même Jack Lang renonce à nouveau devant la nécessité de faire voter le Parlement³.

1. Elle figure parmi les restrictions dont dispose l'actuelle Commission de classification. Décret n° 90-174 du 23 février 1990, *JORF*, 25 février 1990, p. 2450. Merci à Maître Agnès Tricoire de la Ligue des Droits de l'homme qui m'a signalé cette survivance.

2. Jean-François Théry, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure cinématographique*, éditions du Cerf, 1990, 250 p.

3. Contrairement aux autres restrictions, l'interdiction totale a été instituée par une ordonnance, celle du 3 juillet 1945. Or, la modification d'une ordonnance nécessite le vote du Parlement. Merci à Jean-François Théry pour ces éclaircissements.

Le viol

Au début des années 1970, le mouvement féministe a lutté pour la criminalisation du viol qui était, à cette date, traité en correctionnelle, comme un simple délit. Se pose alors la question de savoir quelles représentations du viol censeurs et cinéastes ont produites. Il est difficile d'apprécier l'importance qu'accordent les censeurs à la représentation du viol. En sous-commission, *Justine* de Cukor est qualifié de « malsain et sordide¹ » parce qu'il montre des « prostituées de 12 ans » dans les bas-fonds d'Alexandrie et le viol de l'une d'elles. Mais cet élément n'est pas mentionné sur l'avis d'interdiction aux mineurs.

De plus, les censeurs ont parfois du mal à déterminer si une étreinte est un viol ou pas, comme le montrent deux exemples également datés de 1966. « Couper la scène du viol de la mère (la Rouquine) » ordonne-t-on au distributeur de *Ils sont nus*². Mais le découpage indique : « Il laisse brusquement tomber l'oiseau et se jette sur la Rouquine qui ne résiste pas. PANO pour les suivre qui roulent par terre. » À en croire ce document, il s'agit d'une étreinte sexuelle violente parce que passionnée, mais consentie. Voir un viol là où il n'y en a pas, ou bien, ne pas voir un viol qui ne dit pas son nom comme dans *Le Feu dans la tête*³. « Dans un petit pays de la Sicile, deux garçons, Toto et Nicolas, séduisent une de leurs jeunes amies⁴ », d'après le synopsis. Mais le découpage, quant à lui, ne laisse aucun doute sur le fait qu'ils la violent. À l'euphémisation du coproducteur répond celle de la précensure qui met en garde « au sujet de la scène de la maison abandonnée⁵ » qui est celle du viol. À la fin du film, tout est bien qui finit bien car les violeurs sont acquittés grâce au talent de leurs avocats et ils épousent la victime et son amie, témoin au procès. Le seuil à 13 ans est justifié par le fait que le film « ne convient pas au public familial bien qu'il relève d'intentions plus ou moins humoristiques ». En 1988, le distributeur demande à ce que le film devienne *Viol à l'italienne* pour « raisons commerciales ».

1. Sous-commission, 4 septembre 1969.

2. Claude Pierson, Canada, 1966. Moins de 18 ans et coupures, le 8 septembre 1966.

3. *La smania addosso*, Andreï, Italie, 1962. Moins de 13 ans, le 20 septembre 1966.

4. Synopsis fourni à la commission par les Films Agiman.

5. Avis de précensure, 24 octobre 1962.

Une autre question est de savoir quel traitement du viol engendre la bienveillance ou la sévérité des censeurs. Comparer les passages en censure de *La Jument verte* et de *La Source*¹, visionnés par la commission à quelques mois d'intervalle, permet de répondre à cette question. En 1959, *La Jument verte* de Claude Autant-Lara inaugure, on l'a vu, l'interdiction aux moins de 18 ans que les pouvoirs publics viennent de créer :

La verdeur du sujet, la manière délibérément gaillarde de l'adaptation, comme la réalisation très crue, images et dialogues, de six séquences importantes dont quatre, au moins, sont constitutives de l'œuvre cinématographique, font que ce film est contre-indiqué pour les mineurs de moins de 18 ans :

- Scène de lit entre le sous-officier prussien et M^{me} Haudoin
- Scène d'Honoré et d'Adélaïde lavant le plancher
- Scène de la saillie du taureau et le dialogue dans l'étable
- Scène de Juliette avec Noël et Zèphe
- Scène d'Honoré et de Marguerite
- Scène d'Honoré et d'Anaïs

La commission se contente donc d'une interdiction aux mineurs et indique au réalisateur ce qu'il a à faire, mais ne fait pas, pour en obtenir la levée. Rien, dans cet avis de Jean Vingtain, n'indique que quatre des cinq étreintes que comporte le film sont des viols ou des tentatives de viol. Les choses sont moins nettes, à l'image, pour la cinquième étreinte qui est voulue par Honoré (Bourvil) et semble consentie par Anaïs (Marie Déa) mais le matériel publicitaire qui annonce la sortie du film, outre qu'il précise les mensurations des actrices, utilise la scène comme argument publicitaire : « Marie Déa fait sa rentrée à l'écran dans *La Jument verte* dans le rôle d'Anaïs. Pour sa rentrée, elle se fait violer allègrement par Bourvil ! » Traités sur le ton de la gaudriole, ces viols apparaissent comme des péripéties réjouissantes. À deux reprises, le spectateur est édifié quant à la sincérité d'une femme qui refuse les assauts masculins. Ainsi, à propos de la mère d'Honoré, fort gaie et très en appétit après avoir été violée par le sous-officier prussien, la voix off de la narratrice² nous dit : « La mère

1. *Jungfrukällan*, Bergman, Suède, 1959. Moins de 18 ans et coupures, le 21 juin 1960. Moins de 13 ans, le 21 octobre 1975.

2. Dans le roman, la narratrice n'est autre que la Jument verte qui, depuis le mur



Juliette (Valérie Lagrange) aux prises avec les Maloret, père et fils, dans *La Jument verte*.

n'avait pas de remords. La faute n'était pas pour elle : elle avait été forcée. Le malheur est qu'elle alla se confesser. "Y avez-vous pris du plaisir ?" lui demanda le curé. "Eh, ma foi..." dit-elle. Alors, il lui dit, le curé : "Mais c'est que ça change tout si vous y avez pris du plaisir !" Alors, elle fut bien obligée de se repentir, amèrement. Si bien qu'elle mourut dans moins de six mois, la pauvre femme. » Plus tard, les filles des deux familles rivales devisent après que l'une d'elles eut échappé au père et au frère de l'autre :

Marguerite : Tu n'as pas eu de chance. Il est arrivé trop tôt le facteur.

Juliette : Tu sais bien que je ne voulais pas !

Marguerite : On ne veut jamais, mais après on est bien contentes...

Il faut reconnaître que les dialoguistes Aurenche et Bost ont fait preuve d'autocensure puisqu'ils ont laissé de côté tout ce qui, dans le roman, avait trait à l'inceste ainsi qu'aux viols perpétrés par les gamins du village sur les filles de leur âge. Mais nous retiendrons que lorsque le viol est traité sous l'angle de la gauloiserie, c'est visiblement la gauloiserie et non le viol en lui-même qui justifie la décision de censure.

Voyons à quoi peut aboutir un traitement antagoniste du point de vue de la forme et du fond. Dans *La Source* de Bergman, la jeune et innocente Karin va porter des cierges dans une église et doit, pour cela, traverser la forêt. Elle est accompagnée par Ingeri, fille de ferme qui adore le dieu Odin et jalouse sa maîtresse qui a dansé avec l'homme dont elle

où l'on a accroché son portrait, observe les mœurs de la famille et du village. Marcel Aymé, *La Jument verte*, Paris, Gallimard, 1933, 303 p.

est enceinte. À partir du moment où les deux jeunes femmes entrent dans la forêt, une tension se fait sentir. La séquence s'ouvre par un gros plan sur un oiseau de mauvais augure. La fille de ferme a un mauvais pressentiment et laisse sa jeune maîtresse continuer seule. Elle reste en compagnie d'un vieil ermite qui, lui aussi, sacrifie au dieu Odin. Karin chemine le long d'un ruisseau étincelant de lumière et fait la rencontre de trois bergers qui se présentent comme trois frères. L'auteur les a montrés épiant la jeune fille du haut d'un ravin. Le spectateur sait donc qu'ils n'ont que de mauvaises intentions et que la rencontre est faussement fortuite. Mais Karin, qui n'est que bonté, s'apitoie sur leur condition, propose de partager ses provisions. Le plus jeune n'est qu'un enfant. Un autre, dont on dit qu'il s'est fait couper la langue, ne produit que des sons désarticulés. Le troisième sait, quant à lui, trouver les mots qui amadoueront la jeune fille: « Mon frère dit qu'à l'orée de la forêt, il y a une belle clairière. L'herbe y est tendre et le bon soleil la réchauffe. Est-ce que la jeune fille veut qu'on y monte? »

Depuis quelques minutes, Bergman se sert de branches et de troncs pour barrer l'image en diagonale. Dans un plan de demi-ensemble, le pâtre muet conduit le cheval de Karin au licol et passe sous un tronc qui barre encore l'image en diagonale. Il y pose la main et y prend appui. La jeune fille, elle, doit se courber pour passer comme on franchit le seuil d'une porte basse. Quelques minutes plus tôt, le spectateur a entendu la servante mauvaise lui prédire qu'elle pourrait être initiée aux rapports charnels contre son gré. Celle-ci est d'ailleurs présente qui épie et suit le groupe à distance. Dans cette séquence alternée, elle est filmée en travelling latéral, se frayant un chemin dans les branchages, pataugeant dans le ruisseau. Arrivée dans la clairière, Karin partage son pain après y



Les pâtres autour de Karin
(Birgitta Pettersson) dans
La Source.

avoir tracé un signe de croix tandis qu'un entrelacs de branchages bouche l'arrière-plan de cette Cène. Ce personnage tout enfantin est aussi une figure christique. Après avoir dit les grâces et supplié Jésus de la préserver « de la mort éternelle », elle vante la hauteur de sa maison qui va jusqu'au ciel, la tunique en soie de son père, le trousseau de clés de sa mère qu'une servante doit porter tant il est lourd. Elle poursuit sa rêverie espiègle : « Et vous ? Qui sait ! Vous êtes peut-être des fils de rois enchantés au pouvoir d'une vieille fée de la forêt et ces chèvres que vous conduisez sont peut-être de méchants loups et des ours dont la fée a changé l'apparence. »

La fille de ferme jalouse apparaît en contrechamp après que cette méchante fée eut été évoquée. La caméra revient au groupe dont les rires ont brutalement cessé pour trois plans rapprochés, sur Karin qui s'inquiète soudainement, sur un pâtre dont le visage s'est fermé, sur l'autre qui se redresse lentement. Les hommes se sont rapprochés de la jeune fille comme une mâchoire et le dernier plan rapproché peut englober tout le groupe pour un dialogue qui évoque celui du *Chaperon rouge* et du grand méchant loup mais ici ce sont les loups, le muet et son frère interprétant ses borborygmes, qui détaillent la physionomie de l'innocente :

Le berger : – Mon frère dit que vous avez de jolis doigts blancs et délicats.

Karin : – Il en va toujours ainsi quand on est fille de roi parce qu'on ne fait rien de ses dix doigts.

Le berger : – Mon frère dit aussi que la jeune fille a un cou pareil à un cygne.

Karin : – Les filles de rois sont ainsi afin que leurs colliers étincellent comme sur un écrin.

Le berger : – Mon frère vient de dire que la jeune fille a la taille souple comme un roseau.

Karin tente de faire diversion en offrant encore du pain, ne peut saisir le couteau dont s'empare le muet, reconnaît la marque tatouée sur l'oreille d'une bête du troupeau, sans doute volée. Lorsque les hommes se lèvent brusquement, le pain qu'offrait Karin roule au sol et un crapaud s'en échappe. Les oiseaux ne chantent plus. Bergman étire la scène silencieuse par des plans de plus en plus rapprochés sur le crapaud, sur le visage des pâtres interloqués et désapprobateurs, sur Ingeri qui, sans doute, a placé

la bête répugnante dans le pain. Karin étreint la chèvre qui pourrait être un agneau. Pour se disculper de toute pratique relevant de la sorcellerie ou pour implorer la grâce, la jeune fille proclame qu'elle porte en l'Église les cierges de la Sainte Vierge. Elle ramasse son manteau, qui rappelle celui de la Vierge, tente de s'échapper mais sa fuite est barrée par les bergers ou par des troncs. Le viol lui-même est filmé sans ellipse. Les deux bergers adultes sont allongés sur Karin qui se défend. On n'entend sa plainte qu'en hors champ, lorsque Bergman entrecoupe brièvement la séquence de contrechamps sur Ingeri qui voit son sortilège s'accomplir ou sur l'enfant qui assiste à la scène. La présence de cet enfant témoin de la sexualité des adultes a sans doute choqué les censeurs comme les choquera celle de l'enfant témoin de l'échappée de sa mère avec un inconnu dans la chambre d'hôtel du *Silence*. Robert Touzery déclare ce film «intolérable» pour les moins de 18 ans. Mais la scène du viol n'est pas visible, même pour les adultes : «La scène du viol doit faire l'objet de très importants allégements, portant en particulier sur les plans suivants : Cuisses tenues écartées par l'homme, mouvement des reins de son complice et rhabillage de ce dernier.» Cette scène a bien failli être la première représentation sur les écrans français d'un coït sans recours à l'ellipse ou au hors-champ. Elle s'achève par un gros plan sur les visages de Karin éperdue de douleur et du muet hideux, tous deux haletants, et par un dernier contrechamp sur Ingeri qui laisse échapper la pierre qu'elle pétrissait depuis le début du viol et qui roule maintenant dans le ruisseau. Le visage de Karin est baigné de soleil et de larmes. Elle regarde le ciel et semble lui exprimer son incompréhension. Les visages des bergers sont fermés par l'hébétude et la culpabilité et c'est pour effacer cette dernière que le muet tue sa victime à coups de gourdin.

Cette scène, que Robert Touzery a justement qualifiée «d'une dureté extrême», dit justement ce qu'est un viol, là où Claude Autant-Lara, et beaucoup d'autres après lui, présentait les femmes comme des mijaurées bien contentes qu'on les force un peu. À ces deux auteurs aux messages diamétralement opposés, les censeurs ont appliqué des mesures distinctes : Bergman s'est vu infliger une coupure tandis que les coupures n'ont été que suggérées à Claude Autant-Lara¹. Le producteur suédois de

1. Les censeurs ne sont pas les seuls auxquels la scène du viol a posé problème. La presse suédoise a débattu de son opportunité. Cf. Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Paris, Gallimard, «Idées», 1979, p. 70.

Bergman a tenté, en vain, d'expliquer l'intention du réalisateur : « Cette scène a été tournée selon une forme préméditée, de façon qu'elle produise une impression de brutalité animale mais ne provoque pas une excitation sexuelle¹. »

Notre corpus montre que la représentation du viol a toujours engendré des seuils d'âge et que les censeurs n'ont pas voulu nuancer leur jurisprudence en fonction du discours accompagnant sa représentation. Dans la catégorie des œuvres présentant le viol de façon dramatique, on peut citer *Anna et les loups*². Dans celle des films accréditant l'idée qu'une femme peut être ravie de subir un viol, on citera *Isabelle devant le désir*³. Les deux films sont également interdits aux moins de 13 ans. Il n'est qu'un exemple d'un censeur choqué par le plaisir d'une femme violée. Il s'agit d'Alfred Barbariche examinant *Lucrece, fille des Borgia*⁴. En 1975, le seuil d'âge de *La Source* a été ramené à 13 ans. Le même seuil a été établi, cette année-là, pour *Les Galettes de Pont-Aven*⁵. À la fin de cette comédie produite par Yves Rousset-Rouard, le producteur d'*Emmanuelle*, le peintre (Jean-Pierre Marielle) trouve enfin le bonheur, après une longue errance sentimentale et sexuelle, auprès de la jeune bonne de l'hôtel, une gamine à peine pubère mais aussi une figure maternelle qui console et qui gronde gentiment. Pour coucher avec elle, il a dû la forcer un peu, mais elle s'en est finalement trouvée fort aise, et la commission aussi, qui a rendu hommage à « une très haute qualité d'inspiration et de réalisation ». Une scène de *France société anonyme* tiendra lieu de dernier mais édifiant exemple. Dans une rue sombre, un viol a lieu tandis que l'un des personnages, le Brésilien, monte dans sa voiture, en toute indifférence. Le réalisateur revient cinq fois à un cadrage serré, en contre-plongée, sur la femme de plus en plus dénudée auquel le violeur arrache ses vêtements. Lorsque le Brésilien met son autoradio en marche, le violeur et la violée s'arrêtent net, se relèvent, et font un esclandre contre « cette musique de sauvage ».

1. Carl Anders Dymling, courrier au président, 29 juin 1960. CAC 19870373/26.

2. *Ana y los lobos*, Saura, Espagne, 1973. Moins de 13 ans (PS), le 10 avril 1974.

3. Jean Van Raemdonck, 1975. Moins de 13 ans, le 18 février 1975.

4. *Lucrezia Borgia, l'amante del diavolo*, Civirani, Italie, 1968. Tous publics, le 5 mai 1971. Moins de 18 ans (PS), après ajout, le 29 juin 1971.

5. Joël Seria, 1975. Moins de 13 ans par 10 voix contre 5 favorables au seuil à 18 ans, le 5 juin 1975.

Reste le cas particulier du viol d'un homme. Les censeurs y sont confrontés par John Boorman qui signe *Délivrance*¹. Ce film qui veut être, avant toute chose, une réflexion sur la nature, met en scène quatre citoyens qui entreprennent de descendre en canot une rivière avant que la vallée ne soit engloutie par la construction d'un barrage. Malheureusement, le ressourcement tourne au cauchemar car ils tombent dans l'embuscade de rustaude malintentionnés. L'un d'eux viole le plus enrobé des citoyens tout en le contraignant à pousser des grognements de porc. En sous-commission, Henri Dolbois propose une interdiction aux moins de 18 ans « au cas où la scène de sodomisation serait maintenue² » mais la plénière délivre un visa tous publics à la VO et Robert Touzery s'en explique à l'attention du ministre : « Elle considère, en effet, d'une part, que la scène est traitée discrètement et que des spectateurs non avertis peuvent ne pas l'apercevoir. D'autre part, la scène en question, d'après l'avis de la commission, est estompée par la puissance dramatique remarquable de ce film d'aventure qui s'imposera seule au public, en définitive. » Le président suppléant prend toutefois la précaution de suspendre toute décision concernant la version doublée « jusqu'à ce que la commission ait pu vérifier que le dialogue français conserve à la scène de sodomie le caractère de discrétion et elliptique [*sic*] qu'elle a dans la VO ». Les pièces du dossier montrent que le doublage est, en fait, encore moins explicite que le sous-titrage. La réplique « Viens que je te monte ! » devient, après doublage, « Viens que je t'enfourche ».

Cependant, Pierre Soudet et Raymond Labelle voient, seuls, la VF et décident, seuls, de contraindre la Warner à choisir entre une coupure ou un seuil à 18 ans. Le distributeur refuse la différence de traitement de la VO et de la VF qu'il qualifie d'« insolite » et propose un moyen terme consistant à affubler les deux versions d'une interdiction aux moins de 13 ans. Il s'engage à « ne pas faire état » du visa tous publics dont il pense, d'ailleurs, qu'il pourrait « surprendre certains spectateurs³ ». Nous retiendrons, quant à nous, que le terme de viol n'apparaît jamais dans le dossier.

1. *Deliverance*, Boorman, États-Unis, 1972. Visa tous publics pour la VO et décision ajournée pour la VF, le 26 juillet 1972. Moins de 13 ans pour la VO et la VF, par 13 voix contre 7 favorables au seuil à 18 ans, le 31 août.

2. Henri Dolbois, sous-commission, 10 juillet 1972.

3. R. Goimrault (Warner France), conversation téléphonique citée par Raymond Labelle, note à Jacques Duhamel, 29 août 1972.

L'avortement

Outre la criminalisation du viol, la légalisation de l'avortement est l'autre combat de grande ampleur des féministes¹. Nous avons évoqué, au chapitre précédent, la politique de la chaise vide qu'a menée le ministre de la Santé en 1953, après avoir déclaré la commission « non seulement inefficace mais dangereuse² ». Cette fâcherie tient au visa tous publics octroyé, grâce aux votes libéraux d'une partie des fonctionnaires, aux *Enfants de l'amour*³ qui, selon le ministre Paul Coste-Floret (MRP), relève de la propagande anticonceptuelle proscrite par la loi du 31 juillet 1920. Cette œuvre est produite par une femme – Ludmilla Goulian – et le scénario s'inspire d'une enquête, menée par une autre femme, sur les filles mères⁴. Dans une clinique où des femmes en détresse sont accueillies par Hélène, l'assistante sociale, ce sont les convictions du D^r Baurain qui font scandale : « Pour lui, le contrôle des naissances est une nécessité ; pour lui, c'est un devoir d'empêcher certains malheureux de venir au monde. Hélène, quand il dit cela, le regarde, les yeux soudain durcis, comme on regarde un criminel⁵. » On ne parle donc pas d'éviter des grossesses non désirées mais de les interrompre. Les archives de l'Information comportent un relevé des répliques litigieuses :

M^{me} Dutilleux : – Dieu bénit les familles nombreuses...

Baurain : – Oui mais il ne les nourrit pas.

Hélène : – L'État s'en charge... dans une certaine mesure...

Baurain : – Oh je sais... Mais ces lois d'exceptions, ces primes à la natalité, ces encouragements à la surpopulation sont la pire des démagogies.

1. Voir Michelle Zancarini-Fournel, « Histoire(s) du MLAC (1973-1975) », *Clio*, n° 18 ou Françoise Picq, *Libération des femmes : les années-mouvement*, Paris, Le Seuil, 1993, 380 p.

2. Paul Coste-Floret, courrier à Henry de Ségogne, 10 novembre 1953, AN F41/2371.

3. Léonide Moguy, 1953. Tous publics par 15 voix contre 3 favorables au seuil à 16 ans et 1 abstention, coupure à l'unanimité « accouchement plan face », le 28 octobre 1953.

4. Maryse Querlin, *Les ventres maudits*, Les Éditions de France, Paris, 1931, 242 p.

5. Synopsis fourni par la production.

Hélène : – Mais docteur... Comment pouvez-vous dire...

Baurain : – Je pense aux enfants qui sont engendrés à l'aveuglette sans une chance d'être heureux. Ce n'est pas se montrer hostile à leur égard que d'être partisan d'une rationalisation des naissances.

M^{me} Dutilleux : – Je vous en prie, Docteur, nous connaissons déjà vos théories... Nous vous demandons de ne pas les exposer ici... Notre institution n'a que faire de vos idées subversives...

Baurain : – Ces idées qui vous paraissent subversives aujourd'hui, Madame, sont les vérités de demain... et aucune force au monde ne peut empêcher une vérité de s'imposer¹.

Sept passages, dont ceux que nous avons soulignés, sont biffés de rouge et, dans la marge, on a écrit : « le producteur dit avoir coupé certaines répliques ». Il s'agit visiblement de coupures préventives qui ont permis l'octroi du visa.

Quinze ans plus tard, l'évocation d'un avortement dans *Persona*² de Bergman justifie, pour partie, l'interdiction aux moins de 18 ans. La même restriction frappe *Adélaïde*³ l'année suivante parce qu'il met en scène la rivalité amoureuse d'une mère et de sa fille mais, dès la précensure, Henry de Ségogne avait signalé que « la proposition de fournir la mère et la fille en pilules devrait être abandonnée⁴ ». Ainsi, la contraception, théoriquement légalisée depuis 1967, est tout aussi taboue que l'avortement, qu'elle permet d'éviter. Ces deux exemples ne traitent de l'avortement et de la contraception que par allusion.

Ce n'est pas le cas de *Pierre et Sabine ou l'éveil de la puberté*⁵ qui s'inscrit dans la tradition des films moralisateurs des docteurs allemands. Geneviève Letondot apprécie : « Film, plus ou moins d'éducation sexuelle [...] en définitive, parfaitement moral et même recommandable pour un jeune public. Il préconise, pour Pierre et Sabine [qui ont 17 ans], un amour platonique avec même une diatribe bien venue sur l'usage inconsideré de la pilule ; montre la gravité – sur le plan moral et matériel – de

1. Relevé des répliques litigieuses, s.d., F 41/2371.

2. Ingmar Bergman, Suède, 1966. Moins de 18 ans, le 21 mars 1967. Interdiction de doublage ajoutée par Henry de Ségogne.

3. Jean Daniel Simon, 1968. Moins de 18 ans, le 9 avril 1968.

4. Henry de Ségogne, avis de précensure, 23 janvier 1968.

5. *Peter und Sabine*, Rieger, RFA, 1968. Dossier non consulté.

l'avortement, et je pense qu'il devrait être autorisé pour tous publics¹. » La plénière entérine mais coupe le dessin animé montrant un fœtus « assassiné par sa mère ».

Ces films, fort dissemblables, ont en commun d'être antérieurs aux combats féministes. Le « manifeste des 343 » femmes déclarant avoir avorté paraît en 1971². Le procès de Bobigny a lieu en 1972³. Et c'est en 1973 que la commission est confrontée à deux films très dissemblables mais ayant tous deux l'avortement pour thème central. L'histoire mise en scène par Pierre Chevalier dans son film *Avortement clandestin*⁴ est celle d'une jeune employée qui cherche à avorter après un viol collectif. L'Angleterre étant trop chère, elle recourt aux services d'une matrone avant d'être jugée en cour d'assises – « ce qui est tout à fait invraisemblable » note-t-on en précensure – et acquittée. À la lecture du scénario, Gilberte Letondot se réjouit : « Ce film a des côtés édifiants et pourrait même constituer une mise en garde pour des jeunes filles trop confiantes ou celles qui prennent un avortement pour une opération bénigne⁵. » Mais la commission interdit le film achevé « après avoir précisé qu'il n'est nullement dans ses intentions de porter atteinte au développement d'un débat sur l'avortement » et elle suggère de couper la scène de viol et l'opération d'avortement. Sans avoir vu le film, il est très difficile de déterminer quel pouvait être le propos exact de Pierre Chevalier qui a réalisé vingt-huit longs-métrages au cours de sa carrière, depuis *Les Impures* (1955) jusqu'à *Foutez-moi par tous les trous* (1984). D'autant que le film a changé de titre, et de métrage, à plusieurs reprises, pour s'intituler finalement *Orgie pour messieurs distingués...*

Le propos d'*Histoires d'A*⁶ est des plus limpides et apparaît dans la profession de foi que reçoit la commission en guise de synopsis : « Quand,

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 14 février 1969, CAC 19870373/26

2. « Manifeste des 343 », *Le Nouvel Observateur*, n° 334, 5 avril 1971.

3. Audience du 8 novembre 1972 au cours de laquelle Gisèle Halimi fit le procès de l'avortement tout en défendant quatre femmes inculpées pour avoir organisé l'avortement de la fille de l'une d'elles. Cf. Gisèle Halimi, *La cause des femmes*, Paris, le Livre de poche, 1976, 221 p.

4. Pierre Chevalier, 1972. Interdiction par 15 voix contre 4 favorables au seuil d'âge, le 4 avril 1973. Moins de 18 ans après coupures, le 17 avril 1973.

5. Geneviève Letondot, sous-commission, 15 mars 1973.

6. Charles Belmont et Marielle Issartel, 1973. Moins de 18 ans par 13 voix contre 6, le 30 octobre 1973, confirmé en deuxième lecture, le 20 novembre, par 12 voix

après le Manifeste des femmes et le Procès de Bobigny, l'avortement a éclaté au grand jour, nous avons décidé de participer et de suivre le groupe Intervention Santé dans sa pratique quotidienne¹. » La prise en charge d'un couple en désarroi par le médecin du groupe qui, après avoir pris le temps du dialogue, pratique l'avortement demandé sert de fil conducteur mais ce cas est complété par de multiples témoignages. Cette fois, Gilberte Letondot s'étrangle : « Tout cela donne l'impression que le problème de l'avortement n'intéresse que des débiles mentaux. On ne sait vraiment trop quoi faire de ce "document" assez effarant². » La plénière, présidée par Pierre Soudet, se contente d'un seuil d'âge : « La commission agissant dans le cadre de sa compétence propre relève que, d'une part, le film en cause comporte la description détaillée, et visuellement très précise, d'opérations d'avortement, et d'autre part, il développe sur un sujet grave et délicat des vues et des jugements très abrupts de nature, selon elle, à troubler des esprits non adultes. »

Le ministre Maurice Druon exige de la commission un deuxième examen et justifie sa position, non sur le fond, mais par des éléments juridiques suggérés par son collègue de la Justice : « Cette production comporte des images enregistrées d'un délit réellement commis³. » Mais la commission persiste et Raymond Labelle informe son ministre que la décision a été prise après « une longue délibération à l'occasion de laquelle ont été débattus les points de droit signalés dans [sa] communication du 19 novembre ». Lors du scrutin, les voix se sont partagées à égalité entre libéraux et partisans de l'interdiction totale. En conséquence, Pierre Soudet a dû faire connaître son vote, contre l'interdiction. Après deux jours de réflexion, peut-être passés à bénir le nom de son prédécesseur, Jacques Duhamel, qui a confié la censure à un proche de François Mitterrand, le ministre de Pierre Messmer prononce l'interdiction.

Le scandale contribue largement à l'immense succès des projections clandestines organisées (jusque dans l'enceinte du Sénat) au nez et à la barbe de Maurice Druon et de la police. Pauvres policiers de la 6^e brigade

contre 12 favorables à l'interdiction totale avec voix prépondérante du président en faveur de l'autorisation. Interdiction par Maurice Druon, le 22 novembre. Visa accordé par Michel Guy, le 7 octobre 1974.

1. Charles Belmont et Marielle Issartel, courrier au président, s.d.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 11 octobre 1973.

3. Maurice Druon, courrier à Pierre Soudet, 19 novembre 1973.

territoriale que l'on charge de saisir la copie projetée le 17 décembre à la Maison de la Chimie... Le procès-verbal du commissaire chargé de cette besogne témoigne du soin avec lequel les organisateurs ont figolé l'opération. La séance a lieu à l'initiative de *L'Express*. Le journal de Françoise Giroud a invité ses abonnés à retirer leurs places au journal où ils doivent être informés, au dernier moment, du lieu de la projection. Arrivés sur les lieux, le commissaire et ses inspecteurs estiment à 1 200 le nombre de spectateurs. Avec sagesse, on renonce à faire donner la troupe qui stationne quelques rues plus loin. La bande sera saisie après projection. En attendant, il faut trouver les organisateurs et la cabine de projection. Les appariteurs répondent que le directeur de la Maison de la Chimie est quelque part dans la salle mais qu'ils ne sont pas en mesure de le trouver dans l'obscurité. Quant à la cabine de projection, le choix de la Maison de la Chimie s'avère être un coup de génie car elle permet de projeter le film dans un bâtiment à partir d'un autre qui lui est mitoyen :

Mentionnons immédiatement que les recherches effectuées par nos collaborateurs, dans les locaux où nous nous trouvons, pour découvrir ladite salle de projection, sont restées négatives – les investigations complémentaires demanderaient d'investir l'autre partie du bâtiment à usage de bureaux, d'appartements privés et de salles de conférence et dont la topographie est particulièrement complexe. Précisons en outre que ce bâtiment n'est pas éclairé et que la quasi-totalité des portes sont fermées à clé¹.

Mieux vaut donc parlementer avec les organisateurs puisqu'ils ont fini par émerger de l'obscurité. Mais, André Herbillon, le directeur de la Maison de la Chimie, refuse d'indiquer où se trouve le projectionniste et de faciliter la saisie d'une copie qui ne lui appartient pas. Le distributeur Claude Nedjar, propriétaire de la copie, décline toute responsabilité puisque la copie a été prêtée à *L'Express* pour la soirée. Danièle Heymann, du service Spectacles du journal, déclare ne pouvoir prendre une décision qui incombe à Françoise Giroud, mais celle-ci est malheureusement absente... On s'occupe donc de quérir la directrice du journal qui rejoint la Maison de la Chimie lentement, très lentement. En attendant, Charles

1. Procès-verbal du commissaire de la 6^e brigade territoriale, 17 décembre 1973. CAC 20070223/112.

Belmont, le réalisateur, entretient le commissaire de la nécessité de légaliser l'avortement...

La projection est maintenant terminée mais, au lieu de quitter les lieux, le public, informé de la situation par les organisateurs, stationne dans le hall et tient chaleureusement compagnie aux policiers. Arrivée sur les lieux, Françoise Giroud proteste solennellement, sous des applaudissements nourris, puis accepte « à la condition expresse d'être entendue et "inculpée" (?)¹ » de demander au directeur de la Maison de la Chimie qu'il fasse descendre la copie par le projectionniste barricadé. Sous les crépitements des flashes, les policiers quittent les lieux avec la copie et la vedette à 23 h 50, soit quatre heures après leur arrivée sur les lieux...

L'accouchement

Si viol et avortement posent problème, qu'en est-il de l'enfantement ? La question se pose dès le début des années 1950 où la scène d'accouchement devient la figure récurrente de quelques productions sulfureuses comme *Les Dangers du désir*², autre film allemand à prétention scientifique, originellement intitulé *Eva et le gynécologue* et que le distributeur a tenté de rebaptiser *Mâle et femelle*. Les censeurs imposent un seuil à 16 ans et un avertissement : « Le public devra être informé qu'il s'agit d'un film d'éducation sexuelle traitant des maladies vénériennes. Notamment, un accouchement normal et une césarienne sont projetés sur l'écran. Le ministre de la Santé pourra proposer le texte nécessaire. »

Quelques mois plus tard, la commission décide de durcir le ton pour *Maternité clandestine*³ qui débute par la tentative de suicide d'une jeune femme enceinte. Cette « fille mère » abandonnée est sauvée par des apprentis voyous qui l'aident à accoucher dans leur repaire. L'un d'eux devient le père de l'enfant. Le seuil d'âge est acquis avec l'abstention des représentants des ciné-clubs et de la critique mais elle est assortie de la coupure de l'accouchement. Après deux semaines de négociations, le pro-

1. *Ibid.*

2. *Eva und der Frauenarzt*, Kobler, RFA, 1951. Moins de 16 ans et avertissement, le 22 avril 1953.

3. Jean Gourguet, 1953. Moins de 18 ans par 10 voix contre 6 et 2 abstentions et coupure, le 22 juillet 1953.

ducteur obtient d'en rétablir un plan parmi les quatre. L'affaire rebondit, deux mois plus tard, lorsqu'il adresse une lettre de protestation à Henry de Ségogne. Il lui signale « un film allemand, intitulé *L'Amour qui tue*, comportant des scènes d'accouchement d'une longueur, d'une outrance, et d'une indécence telles qu'il est absolument incompréhensible qu'elles aient été autorisées dans une production destinée à un spectacle. Nos distributeurs, nos directeurs de salles, surpris et révoltés par une aussi flagrante injustice commise, au bénéfice d'un film étranger (allemand) et au détriment d'un film français, demandons [*sic.*] l'autorisation de réintégrer dans *Maternité clandestine* la scène coupée¹. » Le directeur général du CNC auquel le producteur a adressé copie de sa requête rédige une note : « Cette bataille de l'accouchement a quelque chose de singulièrement déplaisant. Pourtant, le problème est posé du fait que la commission a autorisé *L'Amour qui tue* comme *Les Enfants de l'amour* [...]. Il m'apparaît difficile de maintenir EN FAIT la décision *Maternité clandestine*... Mais, en droit, ça n'a pas d'importance. Préparer une réponse aimable et insignifiante². » Cette réponse indique que la commission a modifié sa jurisprudence parce que « les scènes d'accouchement se multipliaient dans les films qui lui étaient présentés³ ».

Le cinéma a, tout au long du siècle, véhiculé des représentations genrées produites et surveillées par des hommes. Les censeurs considèrent que l'accouchement, l'avortement, la contraception ou la condition de femme mariée sont leur affaire parce qu'ils touchent, au premier chef, aux bonnes mœurs qu'ils ont reçu mission de protéger. Le cas particulier des représentations du viol a montré que leur focalisation sur le contenu même des images les a conduits à ignorer le point de vue du réalisateur quant à ce paroxysme de la violence misogyne. Ainsi, ils ont, pendant de longues années, toléré des représentations complaisantes selon lesquelles les femmes étaient souvent « bien contentes » (*La Jument verte*) de subir l'insistance des hommes.

1. Jean Gourguet, courrier à Henry de Ségogne et Jacques Flaud, 12 octobre 1953.

2. Jacques Flaud, note, 25 octobre 1953.

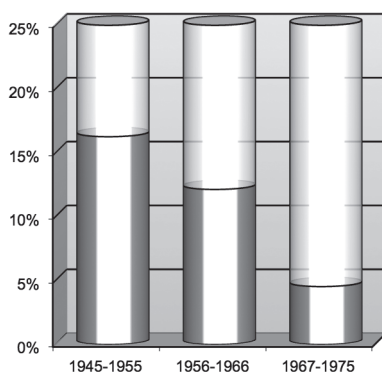
3. Jacques Flaud, courrier à Jean Gourguet, 4 novembre 1953.

CHAPITRE 15 PROSTITUTION

L'âge d'or du film de prostitution correspond aux années 1950. Pendant la période régalienne, la présence de prostituées aboutit presque systématiquement à l'interdiction aux moins de 16 ans, même avec une fin morale comme celle de *Volets clos*¹, dans lequel Sandra aide sa sœur Lucia à sortir des griffes d'un souteneur qui est finalement abattu par la police tandis que Lucia peut rentrer à la

maison car son père accepte de lui pardonner sa mauvaise conduite. Toute œuvre relative à la prostitution est immédiatement soupçonnée par les censeurs d'être un « film prétexte », c'est-à-dire un film dans lequel le sujet sert à justifier des images plus ou moins graveleuses.

Part des films liés à la prostitution



Les films prétextes

De fait, le film de prostitution est l'un des canaux possibles de l'érotisme cinématographique car montrer quelques centimètres de chair dénudée ou, simplement, créer des situations équivoques n'est possible

1. *Persiane chuisée*, Rovere, Italie, 1951. Refus de doublage, le 12 février 1952. Moins de 16 ans et doublage autorisé, le 27 février.

que dans le cadre d'un exotisme temporel (films en costumes), spatial (documentaires coloniaux) ou social (les cabarets, les quartiers chauds, la prostitution). Pour autant, le sous-genre a survécu jusqu'au début des années 1970, malgré la vague de films érotiques aux personnages plus endogènes à la société française contemporaine. On peut d'ailleurs choisir un film de 1973 pour définir la notion de « film prétexte ». Comme beaucoup d'œuvres du prolifique Ernst Hofbauer, *Macadam oseille*¹ est un *mondo movie*, c'est-à-dire un pseudo reportage constitué de scènes prétendument prises sur le vif et assorties d'entretiens prétendument authentiques. Selon les Films Willemetz qui importent la bande, « ce film n'a d'autres prétentions que de mettre en garde toutes celles que l'attrait de l'argent facilement gagné peut conduire au pire des suicides² ». Geneviève Letondot qualifie la bande de « film prétexte³ » et déplore que le commentaire insiste sur l'importance des gains. « Il y a de quoi en tenter plus d'une... » regrette-t-elle. La plénière opte pour une fausse interdiction totale : « la commission ne s'opposerait pas, éventuellement, à un nouvel examen du film au cas où il lui aurait été apporté de très substantiels allègements ». Tout en s'exécutant par la coupe de 117 mètres de pilosité féminine, le distributeur envoie aux censeurs une déclaration du syndicat allemand des exploitants : « Sans ce genre de film la plupart de nos salles fermeraient⁴. » La commission cède après avoir imposé 150 mètres de coupes supplémentaires portant sur des scènes de flagellation, de lesbianisme et de gérontophilie.

Le contraste entre la volonté affichée de « mettre en garde » du distributeur et la franchise du syndicat ne pouvait que renforcer la méfiance des censeurs à l'égard de l'industrie cinématographique allemande. Après avoir visionné *Secteur interdit*⁵ qui dépeint une guerre des gangs dans le quartier réservé de Hambourg, Marcelle Dietsch note : « On sait jusqu'où peut aller le cinéma allemand dans le genre⁶. » Quant à lui, le président

1. *Prostitution heute*, Hofbauer, RFA, 1970. Interdiction, le 7 octobre 1971. Moins de 18 ans, le 7 mars 1973.

2. Note d'intention aux censeurs, s.d.

3. Geneviève Letondot, sous-commission, 13 septembre 1971.

4. Syndicat allemand des exploitants, note transmise par Raymond Labelle à Pierre Soudet.

5. Titre original non trouvé, Zeitler, RFA, 1971. Moins de 18 ans, le 25 janvier 1972.

6. Marcelle Dietsch, sous-commission, 22 novembre 1971.

qualifie l'œuvre d'« illustration maintenant très classique du film exploitant systématiquement la prostitution et le milieu ». Déjà, en 1957, le visa tous publics avait été refusé au film allemand *Miss Pigalle*¹ en raison « des scènes se passant dans une maison de rendez-vous démarquée en commerce de lingerie ». En 1959, *L'amour, c'est mon métier*², autre production allemande, avait échappé à une voix près à un « refus d'importation ». Pour autant, les producteurs allemands n'ont pas le monopole du film prétexte comme le montre *On the Game*³, autre *mondo movie* qui présente une histoire de la prostitution depuis la préhistoire, « un rappel de poncifs assemblés avec un certain souci d'esthétisme, licencieux certes mais pas pornographiques », selon Alfred Barbariche, car les accouplements y sont mimés. Le « documentaire » est retitré *Tant qu'il y aura des femmes* en 1974 et *Tant qu'il y aura des fesses* en 1975. « Stupide, mais à la rigueur, oui⁴ » tranche Pierre Soudet.

Les films chrétiens

Qu'en est-il des films qui traitent de la prostitution en se réclamant de la morale chrétienne ? Dans *Le Désert de Pigalle*, le personnage principal, interprété par l'auteur, est un prêtre qui accomplit son apostolat auprès des prostituées de Pigalle. L'une d'elles, soupçonnée par Maurice de l'avoir dénoncé, est abattue par la bande du souteneur, avec l'aide de Josy. Mais celle-ci éprouve bientôt des sentiments ambigus pour le prêtre qui poursuit sa lutte malgré une sévère correction infligée par les voyous. Ils s'en prennent aussi à Josy parce qu'elle refuse de leur donner l'adresse du prêtre. La bande est arrêtée et le film se termine par le regard de Josy, mourante, sur de jeunes communiantes, tout de blanc vêtus, qui escaladent la Butte. La plupart des critiques ont tiqué sur la mièvrerie de cette scène tout en portant sur le film un jugement très positif. *La Croix* évoque : « Une œuvre clé où la pudeur s'allie au courage pour por-

1. *Für zwei Groschen Zärtlichkeit*, Rabenalt, RFA, 1957. Moins de 16 ans, le 22 octobre 1957.

2. *Die Wahrheit über Rosemarie*, Jugert, RFA, 1959. Interdiction rejetée par 9 voix contre 10 mais seuil à 16 ans, le 1^{er} décembre 1959.

3. *On the Game*, Long, États-Unis. Moins de 18 ans (PS), le 20 mai 1974.

4. Pierre Soudet, annotation sur le courrier d'Empire distribution films, 6 février 1975.

ter, sur un christianisme authentique, un témoignage qui ne le soit [*sic*] pas moins¹. » Les censeurs, eux, ignorent l'intention et s'en tiennent au contenu : « Tout cela se déroule dans des rues aux multiples prostituées, dans un hôtel de passe où l'on ne nous laisse ignorer presque aucun détail du métier, où une jeune bonne, que son fiancé cherche à placer sur le trottoir, est enlevée et se prostitue, avec toute la faune de Pigalle, ses violences, une scène de torture et un ou deux autres crimes. » Voilà qui justifie le seuil d'âge.

Seuil d'âge considéré comme infamant par le cinéaste catholique qui se targue d'avoir réussi « le film le plus dur et le plus authentique contre la prostitution », dans l'intérêt des adolescents, ainsi qu'il l'explique au directeur général : « J'étais exaspéré par la romantisation de la prostituée et je voulais une fois pour toutes la déromantiser, d'abord aux yeux de l'adolescence et de la prime jeunesse masculine qui cherche instinctivement à masquer à ses propres yeux son appétit sexuel sous des prétextes affectifs, ensuite, à détourner de la tentation l'élément féminin adolescent². » En outre, le réalisateur se pense victime d'un complot laïcard : « Je suis bien en droit de me demander si, par un restant d'anticléricalisme bien démodé, je n'ai pas été pénalisé, par la bande et sur le plan soi-disant de la prostitution trop démontrée, pour avoir fait un film trop à l'honneur de la Religion Catholique, Apostolique et Romaine³. » Jacques Flaud, le directeur général du CNC, laisse affleurer sa fibre chrétienne et prend position contre le principe même du seuil d'âge : « C'est aux parents de décider, comme les y invite la censure officielle catholique⁴ », écrit-il à Gérard Frèche. Le seuil est donc levé et remplacé par un avertissement : « En raison du sujet, ce film est déconseillé aux enfants. »

Le hasard a voulu que les censeurs aient à examiner *Filles de nuit*⁵ de Maurice Cloche lors de la même plénière du 19 février 1958. Les deux scénarii sont d'une similitude frappante. Ici, c'est le père Herman qui accueille des prostituées et les place comme domestiques. L'une d'elles vient d'être retrouvée dans le port de Marseille. Deux souteneurs tentent

1. Jean Rochereau, *La Croix*, 15 avril 1958.

2. Léo Joannon, courrier à Jacques Flaud, 14 mars 1958.

3. Léo Joannon, courrier au directeur général, 14 mars 1958.

4. Jacques Flaud, courrier à Gérard Frèche, 16 août 1958.

5. Maurice Cloche, 1958. Moins de 16 ans par 10 voix contre 9 et 1 bulletin blanc, le 19 février 1958. Maintien malgré les coupures par 13 voix contre 6 et 1 blanc, le 2 avril. Tous publics par le ministre, le 15 octobre 1958.

de s'en prendre au prêtre mais en sont pour leurs frais car celui-ci a fréquenté les rangs de la Légion avant de rejoindre ceux du clergé. Par vengeance, les voyous dévoilent aux familles bourgeoises le passé des protégées du prêtre. Les renvois sont immédiats et la pension du curé est pleine comme un œuf, tant et si bien que les pensionnaires envisagent de reprendre du service pour l'aider financièrement, ce qui le désespère. Alors que les caïds ont fini par incendier le refuge, le prêtre voit venir à lui, repentante, la propre compagne du chef de la bande. Il est donc permis d'espérer. Cette fois, la critique d'obédience chrétienne fait preuve de beaucoup moins de bienveillance. *La Croix* stigmatise de « regrettables complaisances¹ », notamment un début de strip-tease. L'ancêtre de *Télérama* est encore plus net : « Une fois de plus, Maurice Cloche confond raisons basement commerciales et apostolat². » Mais l'avis de censure est, quant à lui, en tous points semblable à celui du *Désert de Pigalle* : « Le film se déroule en grande partie dans le milieu des souteneurs avec diverses séquences de racolage dans la rue, dans les cabarets de prostituées avec des scènes de grande violence et de crimes qu'il ne paraît pas souhaitable de placer sous les yeux des enfants. » La question du traitement semble aussi étrangère aux censeurs qu'elle est d'importance pour les critiques.

Pour obtenir la levée du seuil d'âge, le producteur fait 73 mètres de coupes mais, lors du second vote, les partisans de la sévérité sont encore plus nombreux que lors du premier scrutin. De même que Léo Joannon avait argué de la clémence dont avait bénéficié *Cargaison blanche*, un autre film de prostitution, le producteur de *Filles de nuit* évoque celle qui a profité à Léo Joannon et dénonce « un manque total d'équité³ ». Il prétend, lui aussi, être victime d'une cabale anticléricale et obtient, lui aussi, un visa tous publics avec avertissement du ministre Jacques Soustelle. Nous retiendrons de cette double affaire qu'en cette fin des années 1950, les censeurs s'embarrassent peu de percer les mobiles des réalisateurs. Seules comptent les images et les situations. Un film de prostitution implique des images de prostituées, des situations de racolage et des méfaits de souteneurs. L'ensemble engendre automatiquement une interdiction aux moins de 16 ans.

1. « Deux sons de cloche », *La Croix*, 20 juillet 1958.

2. Paule Sangussen, *Radio Cinéma Télévision*, 19 juillet 1958.

3. Louis Vittet, courrier à Jacques Flaud, 15 juillet 1958.

La traite des Blanches

Dans *Les Impures*, les ingénues se recrutent dans les cours de danse.

La traite des Blanches est un mythe fondé sur le fantasme occidental relatif aux harems orientaux. De jeunes européennes seraient régulièrement enlevées pour peupler les maisons de tolérance du monde arabe. Entre 1924 et 1927, la SDN a mis en place un « Comité spécial d'experts » qui a accrédité

le mythe en faisant fi des éléments dont ils disposaient¹. Dans les années 1950, la traite des Blanches est devenue un thème cinématographique récurrent. Il est exploité en 1954 dans *Les Impures* de Pierre Chevalier, où un repris de justice doit séduire, afin de l'expédier à Tanger, une jeune femme qui rêve de percer dans la chanson. Mais il s'éprend réellement d'elle et, au prix de sa propre vie, parvient à l'extirper de sa maison close marocaine. Le visa est refusé, sans doute parce que la police est absente du film et que la traite des Blanches y semble aussi impunie à Paris que le proxénétisme au Maroc. La prostitution elle-même n'est pourtant pas dépeinte car l'héroïne ne se prostitue pas. Dans un bar de Tanger, elle est livrée aux appétits d'un vieux libidineux qu'elle repousse violemment malgré les injonctions des tenanciers à se montrer complaisante. Avec l'aide de Jacques Flaud et des coupes portant sur la peinture du milieu, le visa a été obtenu.

En 1959, lorsque le scénario, quasiment identique, de *Détournement de mineures* est examiné en précensure, tous les fonctionnaires mettent en cause les intentions de l'auteur en relevant l'hypocrisie de l'avant-propos : « Sous prétexte de rendre service aux associations familiales et à l'Union de protection de la Jeune fille, on nous propose l'habituel film d'érotisme sinon de pornographie et de violence². » Une fois réalisé, le film est interdit

1. Jean-Michel Chaumont, *Le Mythe de la traite des Blanches. Enquête sur la fabrication d'un fléau*, La Découverte, Paris, 2009, 324 p.

2. M. Gaussen (Affaires étrangères), précensure, 9 juillet 1959.

aux moins de 18 ans et à l'exportation « en raison du sujet (qui nous mène par la filière du photographe et du cours de danse jusqu'à la prostitution), de meurtres et violences ». Malgré quelques coupes et le soutien d'associations de lutte contre la prostitution, les deux restrictions sont confirmées. Dix ans plus tard, le producteur cède ses droits à un distributeur qui entame des démarches en vue d'un réexamen. Une sous-commission revoit le film et nous renseigne quant à son contenu :

La traite des blanches vue à travers l'histoire d'une jeune bourgeoise de 17 ans. L'enchaînement classique : le flirt avec le petit ami qui a besoin d'argent et lui présente un photographe spécialisé dans la photo dite « parisienne » ; le cours de danse dont la patronne, tout en détectant les futures reines du Lido, alimente en jeunes recrues les maisons de passe marocaines. La mise en condition dans ~~un bordel~~ une maison de passe de Tanger [...]. En outre, le film est loin de décrire la situation de prostituée comme intéressante. Il ne peut être en aucun cas considéré comme une incitation à la débauche. À la limite, il est « moral et éducatif ». Les proxénètes sont punis et le « milieu » ne sort pas grandi de cette affaire [...]. Enfin, tout cela a terriblement vieilli – ce qui pouvait choquer il y a dix ans est maintenant entré dans les mœurs – et il est difficile de s'imaginer que des jeunes puissent se laisser leurrer par un film de ce genre¹.

Grâce à la coupure des scènes de nudité, le seuil à 13 ans est obtenu malgré un climat toujours « malsain » et la crainte de créer un précédent faisant affluer de vieux films semblables pour réexamen. Ce dossier montre qu'entreprendre un film sur la traite des Blanches est affaire périlleuse tant le genre prédispose les censeurs à douter des intentions de l'auteur. Une fois acquise la conviction d'avoir à faire à un film prétexte, celle-ci n'est pas même ébranlée par une expertise favorable. Elle ne peut l'être que par le temps. Néanmoins, si le temps estompe certains contours de la jurisprudence censoriale, il ne les efface pas. En 1966 encore, au sujet du film *Aventure à Beyrouth*², une sous-commission propose un seuil à 18 ans pour « traite des blanches ».

1. Sous-commission, 11 septembre 1969.

2. *La Dama de Beirut*, Vajda, Espagne, 1965. Moins de 13 ans, le 25 janvier 1966.

Les souteneurs

La représentation de souteneurs aggrave considérablement les préventions des censeurs à l'encontre des films de prostitution. En 1947, *Dédée d'Anvers*¹ déplait aux censeurs, même professionnels, en raison du pessimisme propre au réalisme poétique. La prostitution, que Dédée (Simone Signoret) exerce dans un bar d'Anvers, est évoquée avec discrétion : si elle n'avait rendez-vous avec un vieux grigou qui lui a offert un manteau de fourrure, on pourrait la prendre pour une simple entraîneuse. Par contre, la domination violente et jalouse de son souteneur (Marcel Dalio) fait l'objet de nombreuses scènes et se trouve au cœur de l'intrigue. Parce qu'il n'entend pas se laisser déposséder de son gagne-pain, il assassine le bel amant qui aurait voulu emmener Dédée sous d'autres cieux. Le patron du bar (Bernard Blier) est le pendant positif du sordide souteneur. C'est lui qui permet à Dédée de se venger. Or, cette présentation méliorative d'un individu qui – quoique réellement protecteur – vit du commerce de la



Simone Signoret, prostituée, parmi ses collègues dans *Dédée d'Anvers*.

1. Yves Allégret, 1947. Moins de 16 ans à l'unanimité, coupures, interdiction en Sarre-Allemagne-Autriche, le 19 mai 1948.

chair n'a pu qu'aggraver l'opinion des censeurs. C'est encore ce « milieu » que les censeurs abhorrent, quelle que soit la morale du film. C'est ce que montre *Le Pain des Jules*¹ dont l'intrigue – un règlement de comptes entre gangsters corses – renvoie bien davantage aux films de gangsters qu'aux films de prostituées et qui, en outre, présente l'originalité d'un traitement sur le mode comique. Cela n'a pas suffi à amadouer la commission qui opte pour le seuil le plus élevé, comme pour tout autre film du genre : « Bien que traité de façon humoristique, ce film se déroule dans le "milieu" avec des souteneurs et des prostituées. Certes, des souteneurs "d'opéra-comique" mais certaines répliques peuvent être jugées peu indiquées pour les mineurs. »

UNE STRATÉGIE : LA DÉLOCALISATION

Les censeurs veillent à l'image de la France et disposent, pour cela, d'un outil *ad hoc*, l'interdiction à l'exportation, nous l'avons vu au chapitre *Diplomatie*. C'est pour se prémunir de cette ruineuse calamité que bon nombre d'auteurs prennent soin de situer la diégèse de leurs films dans un « contemporain vague² », sur le plan temporel, mais aussi dans une sorte de nulle part géographique. Mais comme ce *nulle part* est une forme de *partout*, il peut être sage de préférer un *ailleurs* à l'indétermination.

C'est pourquoi l'intrigue noire et réaliste de *Dédée d'Anvers* est située en Belgique, comme l'indique le titre, mais le film n'échappe pas pour autant aux foudres de la commission du fait que la prostituée interprétée par Simone Signoret proclame sa nationalité française au cours du film. Il a fallu couper ses propos pour pouvoir exporter. Selon le critique de *La Croix*, *La Fille de Hambourg*, tourné en 1958, « c'est *Dédée d'Anvers* (1948, du même Allégret) remis au (mauvais) goût du jour³ ». Nous sommes cette fois en

1. Jacques Séverac, 1960. Moins de 18 ans, le 9 mars 1960.

2. Jean-Pierre Jeancolas, *Le Cinéma des Français. Quinze ans d'années trente (1929-1944)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005, p. 283.

3. *La Croix*, 23 août 1958.

Allemagne. Hélas, l'échec de cette stratégie de délocalisation est déjà patent au stade de la précensure qui est défavorable « malgré la situation en Allemagne¹ ». Et le film est interdit aux mineurs et coupé. Pourtant, afin de donner du crédit à la délocalisation, on avait fait les choses bien, en allant jusqu'à tourner dans le vrai port de Hambourg. José Bénazéraf, coauteur et producteur, en garde un souvenir cuisant : « Ç'a été un bide monstrueux ! J'ai tout payé, comme un con, au lieu de déposer comme tout le monde. Ça m'avait coûté deux cents bâtons de l'époque. Il y avait de quoi racheter le Normandie. Pour une merde d'Allégret qui était à pleurer. J'avais écrit un synopsis. Ils n'ont rien compris. J'étais un petit peu innocent. Je ne savais pas dire non. Il éclairait tout le port de Hambourg en heures supplémentaires, à trois heures du matin². » Bien plus tard, lorsque le producteur Yves Rousset-Rouard proteste contre l'interdiction d'*Emmanuelle*, il argue de « l'univers exotique » grâce auquel la « valeur d'exemplarité [du film] est nulle³ ».

Si, par mégarde ou méconnaissance de la jurisprudence censoriale, on n'a pas pensé la stratégie de délocalisation en amont, la diégèse peut être délocalisée *a posteriori*, ce qui donne des résultats aléatoires, comme nous l'ont montré les exemples des *Régates de San Francisco*, délocalisé en Italie, de *La Nuit des traqués*, délocalisé en Belgique ou de *La neige était sale*, délocalisé dans « un pays d'Europe centrale ».

Métaphore, névrose et comédie

Le thème de la prostitution est très prégnant dans la filmographie de Jean-Luc Godard. Elle intéresse le cinéaste en tant que telle mais aussi

1. Jean Vingtain, précensure, 10 mars 1958.

2. Cité par Herbert Mathèse, *José Bénazéraf, la caméra irréductible*, Paris, Clairac éditeurs, p. 51.

3. Yves Rousset-Rouard, courrier au président, 8 mai 1974.

en tant que métaphore. C'est le thème central de *Vivre sa vie*¹ dans lequel Nana (Anna Karina) devient, par nécessité économique, prostituée occasionnelle et libre, puis professionnelle et dominée. Ce thème seul justifie le seuil à 18 ans mais Robert Touzery fait aussi état d'une demande de coupure : « la commission demande un important allègement de la scène au terme de laquelle les deux prostituées reçoivent ensemble un visiteur ainsi que la suppression de l'image où l'on voit une jambe tendue au premier plan et un homme au deuxième plan. Ces deux scènes paraissent abusivement suggestives même pour des adultes ». À l'issue d'une entrevue du président suppléant, du producteur et du réalisateur, le dialogue de la première scène, en plus des images, est ainsi allégé :

- Dis donc t'as pas une amie qu'tu pourrais faire venir ?
- Nana : Ah bon ! Parce que finalement je n'fais rien ?
- Type : J'sais pas.
- Nana : Bon.
- Le type : ~~Mettez-vous~~ comme ça.
- La fille : Oui².

Pour la seconde scène pointée du doigt, la nomenclature des coupes indique : « Ne plus montrer que la tête seule de l'homme. »

À la demande de la Justice, la bande-annonce se voit appliquer le même seuil d'âge que le film « en raison du thème », à savoir la prostitution. Les Films de la Pléiade font appel de cette décision et supposent que « son côté insolite [de la bande-annonce] a sans doute dérouté les membres de la commission³ ». Elle se résumait à un défilant : « Bientôt sur cet écran vivre sa vie un film sur la prostitution qui raconte comment une jeune et jolie vendeuse parisienne donne son c... mais garde son âme alors qu'elle traverse comme des apparences une série d'aventures qui lui font connaître tous les sentiments humains profonds possibles et qui ont été filmés par Jean-Luc Godard et joués par Anna Karina vivre sa vie vivre sa vie vivre sa vie. » La commission lève l'interdiction aux mineurs « sous réserve de la réintégration dans le texte du mot "corps" ». Enfin, deux photographies de plateau sont évincées du matériel publicitaire par Robert Touzery.

1. Jean-Luc Godard, 1962. Moins de 18 ans et coupures, le 12 juin 1962.

2. Nomenclature des coupes, courrier des Films de La Pléiade, 20 juin 1962.

3. Pierre Braunberger, courrier au président, 17 février 1962.



Une photographie de plateau de *Vivre sa vie* refusée par la censure.

De son côté, Pierre Braunberger n'accepte ni le seuil d'âge, ni les coupures. Il informe la commission que la Centrale catholique du cinéma a attribué au film la cote 4A, soit « une cote très favorable pour ce genre de film¹ ». De fait, la notice rédigée par les censeurs catholiques est des plus élogieuses : « Ce réqui-

sitoire contre la plus tragique des conditions humaines est bouleversant grâce à cette technique [filmique] très élaborée et à l'interprétation magistrale, dans sa simplicité et sa pureté, d'Anna Karina qui vit là un de ses plus beaux rôles². » Nous savons, par le témoignage d'Anna Karina au sujet de la scène à trois, que le réalisateur a lutté pied à pied avec les censeurs, pour chaque mètre de pellicule : « On ne voit rien. Il y a un gros plan sur mon visage et on entend vaguement du bruit derrière. Il n'y a même pas de chuchotement. Et là, la censure s'était imaginé qu'il se passait des choses, bien sûr. Et puis à juste titre peut-être. Mais Jean-Luc a dit : "Mais, quoi ? Mais vous avez vu quelque chose ?" Toujours malin... Alors, ils ont dit : "Mais non... mais..." "Mais quoi ? Alors, c'est dans votre imagination !" »³

Quatre ans plus tard, Godard revient à la charge avec *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. L'avis stigmatise « le caractère vulgaire et indécent » de certaines scènes, sans préciser lesquelles. De même qu'Anna Karina en 1962, Marina Vlady n'apparaît jamais nue, même lors de ses passes. Alors l'indécence et la vulgarité se trouvent peut-être dans les situations et les dialogues. Dialogues : Jeanne se trouve dans la chambre d'hôtel avec son client mais se parle à elle-même, à moins qu'elle ne s'adresse à nous : « Ben oui, il va mettre son sexe entre mes jambes... » Situations : Convaincu que l'homme qui recourt à la prostitution loue un corps pour mettre en scène

1. Pierre Braunberger, courrier à Jeanne Mazac, 17 juillet 1962.

2. Centrale catholique pour le cinéma, la radio et la télévision, *Analyse générale des films*, n° 277, 4 octobre 1963, p. 464. La cote 4A « Pour adultes avec des réserves » est située entre la cote 4 « Pour adultes » et la cote 4B « À déconseiller ».

3. Anna Karina, interviewée dans *Mehdi El-Hadj*, émission citée.

ses fantasmes, Jean-Luc Godard nous montre son client disposant une glace devant le lit, ou encore deux prostituées faisant des va-et-vient dans une autre chambre avec des sacs de voyage sur la tête, à la demande d'un client. Ces scènes sont des échos à la scène à trois de *Vivre sa vie* (« Mettez-vous comme ça ») et préfigurent celle de *Sauve qui peut la vie* où un patron convoque une prostituée et un employé pour assouvir un fantasme de chaîne sexuelle. Le parallèle avec le cinéma est évident puisque le cinéaste, lui aussi, paie des acteurs pour disposer de leurs corps. L'acte de mise en scène consiste bien à ordonner : « Mettez-vous comme ça. »

Se prostituer, c'est faire quelque chose dont on n'a pas envie pour ne pas être exclu de la grande fête consumériste. Mais le propos recèle une métaphore :

Les trois quarts des filles font ça aujourd'hui en région parisienne. Tout le monde se prostitue moralement à travers le salariat, la publicité... Et moi, ce qui me frappe, c'est qu'on l'aménage [la région parisienne] comme un grand bordel, si l'on peut dire. On retrouve les choses caractéristiques du bordel où la population obéit, fait le trottoir. Et si j'ai filmé une prostituée, c'est pour la mettre en évidence. J'aurais pu filmer un ouvrier ou un technicien qui, les trois quarts du temps, ne se comportent, grosso modo, pas différemment¹.

L'ensemble des rapports sociaux s'apparente, en fait, à la prostitution. Jean-Luc Godard partage d'ailleurs cette conviction avec Mizoguchi. Le propos est bien plus net dans *Deux ou trois choses* que dans *Vivre sa vie*. Dans le grand ensemble de La Courneuve, tout est bordel. Par exemple, la crèche d'un des habitants de la cité accueille bien des enfants mais aussi les filles du quartier et leurs clients, contre quelques denrées.

L'histoire de *Belle de jour*², adapté de Joseph Kessel, est celle d'une femme qui choisit de se prostituer dans une maison close pour conjurer ses propres démons. L'avis de censure ne comporte ni mention de scrutin ni signature et il est l'un des plus lapidaires que la commission ait produits : interdiction aux moins de 18 ans « en raison de la nature de

1. Jean-Luc Godard, débat télévisé dans l'émission *Zoom*, 25 octobre 1966, complètement de l'édition DVD, Arte vidéo.

2. Luis Bunuel, 1966. Moins de 18 ans, le 7 mars 1967. Maintien, le 5 décembre 1971, le 28 mars 1977, le 30 octobre 1980. Moins de 12 ans, le 17 mai 1990.



Séverine (Catherine Deneuve) flagellée puis abandonnée à un laquais par son mari dans *Belle de jour*.

l'action et du cadre dans lequel elle se déroule». Il s'agit mot pour mot de ce qu'écrivait Henry de Ségogne lors de la pré-censure. Plus diserts, ses collègues avaient ciblé, parmi d'autres, la scène de flagellation au bois de Boulogne, la scène du catafalque, la première communion de Séverine.

En 1967, le seuil ne donne lieu à aucune protestation de la part du producteur et laisse le film aller à son succès malgré la censure. Les critiques ont été partagés quant au film. Selon *Le Canard enchaîné*, «il est difficile d'imaginer un film plus conformiste, plus roublard, plus commercial, plus bourgeois, en un mot¹». À l'inverse *La Croix* excuse Buñuel pour les quelques blasphèmes qu'il met en scène car ceux-ci sont nécessaires à l'auteur pour dénoncer «nos turpitudes²». Dans *Télérama*, Janick Arbois fait de *Belle de jour* un film chrétien puisque la question du Mal, donc du péché originel, est au centre de l'œuvre. De plus, l'œuvre est replacée dans le contexte de la production française : «Le cinéma qui fait de la prostitution et de l'érotisme ses thèmes favoris, ne les a jamais regardés avec cette lucidité. Comme Godard dans *Une femme mariée*, Buñuel pose la question – qui est au fond de toutes nos petites histoires sentimentalo-érotiques : que donne une femme quand elle donne son corps³ ? »

Quelques mois plus tard, le film remporte un Lion d'or à Venise. Fort de cette récompense, le producteur réclame un réexamen. La sous-commission est d'avis d'y consentir «même si la frigidité engendrant la prostitution de la femme d'un médecin est un thème délicat⁴». Voilà enfin un début d'explication ! La prostituée incarnée par Catherine Deneuve n'est pas sortie du ruisseau et ne se prostitue pas par nécessité mais pour assouvir des fantasmes. Elle le fait alors même que son mari – un modèle de

1. *Le Canard enchaîné*, 31 mai 1967.

2. Jean Rochereau, «Un témoin lucide et impitoyable», *La Croix*, 4 juin 1967.

3. Janick Arbois, «Pourquoi ce vertige de l'enfer?», *Télérama*, 11 juin 1967.

4. Sous-commission, 17 juin 1971.

patience et d'attention – est des plus qualifiés pour dénouer les angoisses morbides qui l'étreignent. Tout ceci porte à croire que la dépravation guette des hordes de femmes, même bien nées. Se démarquant de la sous-commission, Robert Touzery exige la plénière parce que « c'est un film de Buñuel » et le seuil d'âge est maintenu. En 1977, à l'instigation d'Henri Dolbois, *Belle de jour* ne passe même pas le stade de la sous-commission. En 1980, le seuil est confirmé au nom de « l'émotion que peut provoquer sur de jeunes sensibilités la peinture de sexualités morbides et déviantes ». En 1990, la restriction est levée malgré l'opposition d'Henri Dolbois. En 2007, l'intéressé n'a pas de commentaire particulier à faire sur la question¹.

François Jouffa² n'a que 30 ans lorsqu'il entreprend le tournage de *La Bonzesse*. L'année précédente, il a signé le scénario de *La Michetonneuse* de Francis Leroy. Avec *La Bonzesse ou les concessions d'une enfant du siècle*³, il revient donc sur le thème de la prostitution. Activité à laquelle s'essaye Béatrice, sous la conduite d'une maquerelle, avant de tomber amoureuse d'un beau publicitaire qui la néglige. Elle retourne à la maison close pour financer son voyage en Orient où elle s'épanouit enfin dans le bouddhisme. « Elle a trouvé là le moyen de continuer à vivre sans rien faire » ironise Geneviève Letondot qui affirme aussi : « C'est, à ma connaissance, l'étalage le plus impudique et le plus scandaleux que l'on ait vu à la censure... Ce film, qui est d'ailleurs bien fait, bien joué et bien documenté sur les milieux spéciaux, dépasse, comme je l'ai déjà dit, les limites de l'obscénité. Il dépeint de la façon la plus réaliste les milieux auxquels s'intéresse la police des mœurs. Même avec de belles images, cela n'est pas beau à voir⁴. »

La plénière présidée par Pierre Soudet est tout aussi sévère. En soi, « le passage aisé et apparemment satisfaisant d'une jeune fille de la condition d'étudiante à celle de prostituée » justifierait un seuil à 18 ans mais ce serait ignorer une « hardiesse visuelle » intolérable :

1. Henri Dolbois, entretien du 8 avril 2008.

2. Le réalisateur est aussi coauteur d'un réquisitoire contre la censure. Tony Crawley, François Jouffa, *Entre deux censures. Le cinéma érotique de 1973 à 1976*, Paris, Ramsay, 1989, 267 p.

3. François Jouffa, 1973. Interdiction, le 22 janvier 1974. Moins de 18 ans après coupures, le 30 avril 1974.

4. Geneviève Letondot, sous-commission, 21 décembre 1973.

L'image prolongée d'un sexe de femme, la scène du bidet, une séquence de sodomisation, l'aide très précise apportée par la protagoniste à un voyeur et, enfin, une scène de fellation très longue et très circonstanciée [...]. Le dialogue, d'une crudité et d'une violence très notable devrait, sur plusieurs points, être modifié [...]. La commission – qui reconnaît par ailleurs que le film dont il s'agit constitue une œuvre et un témoignage non dénués d'intérêt – ne peut que proposer une interdiction totale jusqu'à ce que les points évoqués plus hauts aient été amendés.

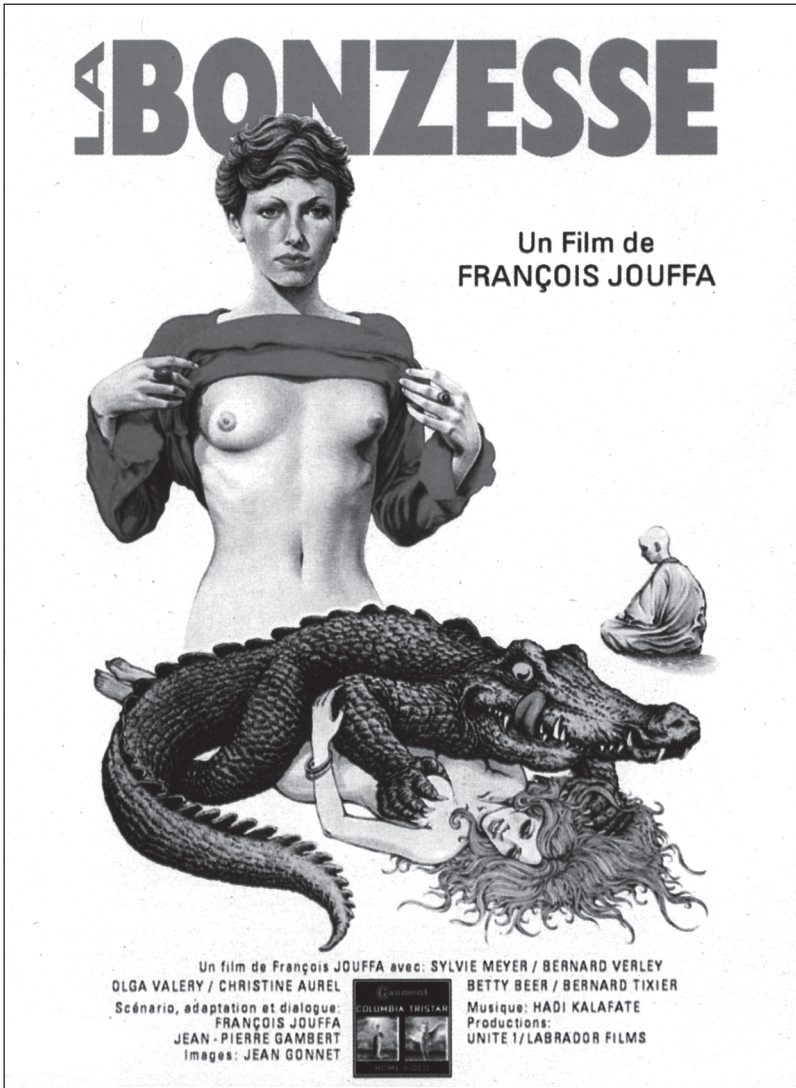
Fausse interdiction totale, donc. La productrice propose la coupure des scènes incriminées et le président s'en déclare satisfait mais souhaite que la sous-commission apprécie « l'impression d'ensemble ». Or, celle-ci préconise le maintien de l'interdiction totale, la vraie. Près de deux mois après la plénière, Francis Leroi et Annabelle Le Doeuff sont reçus et des coupures supplémentaires attendues, notamment dans les dialogues « d'une crudité excessive », à savoir des termes tels que « enculer », « foutre » ou « queues ». D'après la note non signée qui rend compte de l'entrevue, les producteurs « se sont montrés d'accord et disposés à convaincre M. Jouffa¹ ». Pour la troisième fois, Geneviève Letondot revoit le film : « Laisser croire aux esprits faibles qu'il suffit d'aller à Katmandou et de se raser la crâne pour trouver la béatitude et la perfection [...]. Au risque d'être rétrograde, je ne marche pas. Le scandale est le scandale et la peinture d'un milieu scandaleux n'est pas bonne à mettre dans toutes les salles². » Donc mieux vaut ne l'autoriser dans aucune ! La moitié de la sous-commission partage ce point de vue mais Pierre Soudet et Raymond Labelle notent que « la sous-commission est sortie du rôle qui lui avait été assigné³ », à savoir vérifier l'exécution des vœux de la plénière.

Ils accordent le visa de leur propre chef mais l'affaire n'est pas terminée pour autant. Marcelle Dietsch refuse 38 des 60 photographies de plateau du matériel publicitaire : des nus avec pilosité, un homme nu et obèse, un vieil homme vêtu avec une jeune femme aux seins nus sur les genoux, des corps nus enlacés suggérant des actes sexuels, des gestes lesbiens, un

1. Note de compte-rendu, 11 mars 1974.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 12 avril 1974.

3. Pierre Soudet, note du 30 avril 1974.

L'affiche de *La Bonzesse*.

homme en laisse, etc. Pour ce qui est de l'affiche, mieux vaut laisser la parole au *Canard enchaîné*:

Affiche numéro 1, celle d'origine. Sylvie, la prostituée devenue nonne en Asie est chevauchée par un alligator. La « Commission de

censure du matériel publicitaire» juge la position de Sylvie «indésirable». Défense de se laisser aller [jambes écartées] entre les pattes des reptiles de rencontre. D'où l'affiche numéro 2, la bonzesse y serre les jambes mais le caïman libidineux pétrit toujours son sein. Ce qui n'est pas du goût des journaux quotidiens, on y refuse d'utiliser l'affiche comme placard publicitaire, jambes rapprochées ou non. D'où la naissance d'une troisième version où le gros lézard se contente de ceindre chastement la taille de l'héroïne. Il en pleurerait presque. Restait *Le Figaro*. On y pousse un cri d'horreur : « Cachez ce sein... » Il fallut en venir à une quatrième formule : la bonzesse de profil, crocodile en exil. Dernier mauvais coup, la société des colonnes Morris vient de décider de tout refuser d'afficher, crocodile chaste ou non, sein caché ou pas. Aux dernières nouvelles, la SPA va porter plainte pour « coïtus crocodilus interruptus »¹.

Le film sort en mai 1974, en pleine élection présidentielle. Un an plus tard, la productrice demande un réexamen en arguant des promesses libérales du nouveau président de la République. Mais Pierre Soudet, quant à lui, ne s'estime en rien lié par les promesses d'autrui, d'autant que le délai de révision de deux ans n'est pas atteint et qu'il est certain d'être définitivement submergé s'il fait la moindre exception à cette règle. À la fin de l'année, alors qu'on lui réclame une copie en vue du ixage éventuel du film, Annabelle Le Doeuff s'insurge – « vous procédez visiblement de façon malhonnête² » – et menace de mesures « conservatrices » si le film était arbitrairement classé X mais il ne l'est pas.

Il peut paraître contestable de traiter de ce film dans ce chapitre alors que l'interdiction semble relever du motif *Érotisme*. Il est vrai que l'état de prostituée du personnage principal semble n'avoir d'autre intérêt que de justifier les scènes sexuelles du film qui sont pour beaucoup dans la décision d'interdiction. Néanmoins, cette œuvre porte bel et bien un discours relatif à la prostitution et les censeurs ne s'y sont pas trompés. *La Bonzesse* est une comédie érotique et le registre comique est mis en avant par le matériel publicitaire qui proclame, à propos de l'héroïne : « Elle et jeune, belle, p... et... drôle. » Du point de vue censorial, ce registre participe d'une banalisation de la prostitution. La condition de prostituée

1. Coupure de presse non datée. Dossier de matériel publicitaire n° 5832.

2. Annabelle Le Doeuff, courrier au président, 2 décembre 1975.

n'est plus le fruit d'un sombre destin (comme dans *Dédée d'Anvers*) ou d'une névrose (*Belle de jour*) mais d'un libre choix. L'héroïne ne paye pas les errements de sa vie (comme dans *Vivre sa vie*) mais part en voyage. Geneviève Letondot écrit que *La Bonzesse* « présente l'anormal comme monnaie courante et péché véniel¹ » et Pierre Soudet, on l'a vu, a stigmatisé « le passage aisé et apparemment satisfaisant d'une jeune fille de la condition d'étudiante à celle de prostituée ».

Le choix du registre comique indispose donc par la légèreté qui accroît la banalisation et fait de l'héroïne une jeune française parmi d'autres. Or, les censeurs ne peuvent accepter que la prostituée, personnage cinématographiquement récurrent mais socialement périphérique, soit ainsi recentrée. François Jouffa revendique d'ailleurs le caractère documentaire de son film et certains critiques ont pris le propos pour argent comptant. *Le Point* évoque une « *Belle de jour* rigolarde » et « un documentaire précis et bouffon où un chat est un chat² ». *Le Quotidien de Paris* renchérit en attribuant au film une valeur sociologique : « Et si son film est drôle, c'est qu'il observe avec tendresse tous les travers dans lesquels tombe cette génération sans mesure³. » Cependant, d'autres journaux se montrent sévères, non sans avoir soutenu le réalisateur contre la censure. Ainsi, *L'Humanité*, qui avait relayé les protestations syndicales contre l'interdiction évoque ensuite « du cinéma prostitué⁴ ». De même, *Combat* moque « une perle de plus au sottisier déjà riche de notre système de censure » mais ajoute que Jouffa « racole sans vergogne deux heures durant⁵ ».

Prostitution masculine

La représentation d'homme prostitué est moins fréquente mais pose évidemment davantage problème aux censeurs. En 1951, *Gibier de potence* dépeint la situation de Marceau, un jeune homme issu de l'Assistance qui dépense ses derniers deniers dans les bras d'une prostituée. Après quoi,

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 12 avril 1974.

2. *Le Point*, 3 juin 1974.

3. J. D. Bauby, « La Bonzesse de François Jouffa, sexualité et mysticisme », *Le Quotidien de Paris*, 23 mai 1974.

4. *L'Humanité*, 2 mars et 12 juin 1974.

5. M. P., « La Bonzesse de François Jouffa, aussi ennuyeux qu'un sex-shop », *Combat*, 28 mai 1974.

il rencontre Madame Alice qui l'amène à poser pour des photographies légères avant de faire de lui un gigolo. Après la guerre et la captivité, elle refuse de lui rendre sa liberté et s'oppose au mariage. Il la tue. Comme l'avait annoncé la précensure, le film écope d'une interdiction aux moins de 16 ans et à l'exportation ainsi que de coupures. Roger Richebé, producteur et réalisateur du film, en propose d'ailleurs d'autres afin d'obtenir l'exportation, en vain.

Près de vingt ans plus tard, c'est encore au thème de la prostitution masculine que les censeurs sont confrontés avec *Macadam Cowboy*¹. Alfred Barbariche relève que le héros monte à New York pour y vivre de ses charmes, que son « homosexualité est suggérée mais si fortement que le doute n'est pas de mise² » et que les protagonistes font de la drogue un usage « immodéré ». Cependant le sous-commissaire se garde bien de préconiser une quelconque mesure. Douze censeurs optent pour le seuil à 13 ans alors que six autres auraient préféré le seuil maximal. L'avis nuancé d'Henry de Ségogne témoigne de ce partage des voix : « Le film, remarquable par sa qualité, est cependant très dur dans la mesure où il est bouleversant. »

Parce qu'ils ont longtemps été l'un des seuls canaux de l'érotisme, les films de prostitution ont connu leur apogée dans les années 1950 et les censeurs ont toléré le genre tout en assimilant toutes les œuvres à des « films prétextes », quelle que soit l'intention. Dans les années 1960 et 1970, le tort des portraits cinématographiques de prostituées a été, du point de vue censorial, de banaliser la prostitution. Quantitativement, le genre avait cependant décliné en raison d'un nombre croissant de films dont l'érotisme était davantage assumé.

1. *Midnight Cowboy*, Schlesinger, États-Unis, 1969. Moins de 13 ans par 12 voix contre 6 favorables au seuil à 18 ans et modification de la bande-annonce, le 25 septembre 1969.

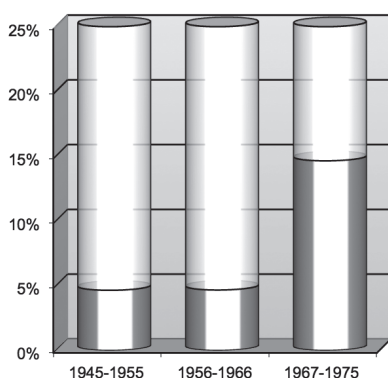
2. Alfred Barbariche, sous-commission, 25 septembre 1969.

CHAPITRE 16 HOMOSEXUALITÉ

La représentation de l'homosexualité est impliquée dans 22 % des dossiers d'interdits aux moins de 18 ans pour la période obsidionale, soit plus d'un film sur cinq, alors que ce motif de censure reste anecdotique pendant les deux décennies précédentes. Le décollage est très net à partir de l'année 1966 et, au même moment, le ton des censeurs commence à

changer. On pourrait tenter de distinguer, de façon systématique, les films traitant de l'homosexualité, les œuvres mettant en scène un ou plusieurs personnages homosexuels et enfin les productions comportant des scènes saphiques à vocation érotique. Mais procéder à un tel tri relèverait d'un procès d'intention fait aux auteurs, procès d'autant moins assumable qu'il ne nous a pas été possible de visionner toutes les œuvres dont il va être ici question. On se contentera donc de garder à l'esprit l'existence des trois catégories pour évoquer les films de façon chronologique afin de voir apparaître les évolutions cinématographiques et censoriales.

Part des films liés à l'homosexualité



Le cas d'Olivia

Contrairement à toute attente, la représentation de l'homosexualité n'implique pas forcément de restrictions comme le montre *Olivia*¹ de Jacqueline Audry, tourné en 1950. La première originalité de ce film est d'être l'œuvre d'une femme, fait rarissime avant la Nouvelle Vague. Cette réalisatrice a souvent approché le thème de l'homosexualité féminine, du travestissement et de l'ambiguïté sexuelle² sans avoir de démêlés avec la commission qu'elle intègre, d'ailleurs, en 1968³. L'action d'*Olivia* se déroule dans un pensionnat de jeunes filles. Dès son arrivée, la jeune Olivia provoque l'émoi d'une enseignante dont de nombreuses pensionnaires sont amoureuses. Cela engendre la jalousie de l'autre directrice. Lors de la précensure, le représentant de la Justice ne s'y est pas trompé : « Il s'agit d'amitiés particulières entre maîtresses et entre maîtresses et élèves d'un pensionnat de jeunes filles⁴. » Alors même que les censeurs ministériels sont seuls à évaluer l'acceptabilité du scénario – les professionnels étant démissionnaires – seul Pierre Roustang, représentant de l'UNAF, s'oppose formellement à cette réalisation : « les familles françaises ne sauraient tolérer une telle représentation de la jeunesse féminine et de leurs éducatrices⁵ ». Le propos ne manque pas de sel de la part d'un censeur qui, devenu producteur et réalisateur quinze ans plus tard, réalisera des *mondo movies* particulièrement racoleurs.

Magnanimes, les censeurs invitent la réalisatrice à traiter son sujet avec « délicatesse » et le résultat ne les déçoit pas. Il faut dire que Jacqueline Audry a pris certaines précautions. La pension est protestante, ce qui a le mérite d'exonérer la confession majoritaire de ce genre de turpitudes. De même, la jeune fille en proie au tourment, qui seule déclare son amour sans détour, est anglaise. Ses avances sont repoussées par l'enseignante qui ne confesse qu'un trouble et revendique une vie passée à lutter contre son penchant, victorieusement. On ne s'embrasse que sur le front et les mains. Ainsi, le film peut-il se réduire à une accumulation d'intrigues

1. Jacqueline Audry, 1950. Tous publics le 21 février 1951.

2. C'est le cas dans *Huis clos* (1954), *La Garçonne* (1957), *Le Secret du chevalier d'Eon* (1959).

3. Jacqueline Audry, membre du collège professionnel à partir de 1968, d'après les procès-verbaux de plénière.

4. M. Ceccaldi, avis de précensure, 25 septembre 1950.

5. Pierre Roustang, avis de précensure, 25 septembre 1950.

et de chimères, sans plus. C'est sans doute pourquoi le représentant de la Justice échoue à obtenir de ses collègues le seuil d'âge escompté. Pourtant, l'année précédente, *La Corde*¹ avait écopé du seuil à 16 ans. Est-ce l'homosexualité sous-jacente des deux jeunes assassins ou bien leur morale nietzschéenne qui a indisposé les censeurs ? Impossible de le dire car, pour toute justification, l'œuvre d'Hitchcock est qualifiée de « morbide » en un temps où le protectionnisme contre la production états-unienne peut aussi entrer en ligne de compte.

En 1957, les censeurs visionnent *Le Troisième sexe*² de Veit Harlan où l'on retrouve un garçon, Klaus, qui subit l'influence d'un autre, Manfred, un garçon de son âge qui passe le plus clair de son temps au lit et écrit des poèmes emphatiques. Il entraîne Klaus chez une sorte de dandy amateur de jeunes éphèbes. Dans son grand salon rempli d'antiquités et aux fenêtres toujours closes, le Dr Boris organise des combats de lutte gréco-romaine entre les jeunes garçons qu'il a sous sa coupe. Klaus s'étant fait traité d'homosexuel au lycée, sa mère cherche le sens de ce mot dans le dictionnaire et s'évanouit derechef. Ayant repris ses esprits, elle embauche une fille au pair dont elle espère qu'elle émoustillera son fils. C'est cette initiative qui conduit la maman attentionnée devant le tribunal, pour proxénétisme...

Veit Harlan a une certaine tendance à renier ses œuvres et à en attribuer la responsabilité à d'autres. De même que *Le Juif Süß* n'était pas son œuvre mais celle de Goebbels, *Le Troisième sexe* aurait été dénaturé par la censure allemande : « *Le Troisième sexe*, qui ne portait pas un regard défavorable aux homosexuels, fut interdit par la censure. Le producteur dut accepter des modifications qui en retournèrent le propos afin d'obtenir les droits de distribution. À la suite de quoi l'on me reprocha mon homophobie³. » La sous-commission lui reproche, au contraire, « la complaisance avec laquelle le milieu homosexuel est dépeint, parfaitement accepté⁴ ». Est-il possible que les censeurs aient visionné la première version du film, celle que Veit Harlan prétend avoir tournée pour dénoncer l'article 175 du

1. *The Rope*, Hitchcock, États-Unis, 1948. Moins de 16 ans, le 11 février 1949.

2. *Anders als du und ich*, Harlan, RFA, 1957. Moins de 16 ans, le 15 novembre 1957.

3. Veit Harlan, *Souvenirs ou le cinéma allemand selon Goebbels*, 1962. Traduction française d'Albert Cologny. Paris, France-Empire (1974), 381 p.

4. Procès-verbal de sous-commission, 11 octobre 1957.

Code pénal allemand qui criminalisait l'homosexualité? Nous ne le pensons pas car le film n'a pu être exporté qu'après remaniement. Il faut donc considérer que la version remaniée par les censeurs allemands n'était pas encore suffisamment homophobe pour leurs collègues français. Même dans le contexte des années 1950 – et même en prenant en compte la version initiale¹ – il est difficile de définir le film comme un panégyrique de l'homosexualité. À chaque fois qu'il filme le milieu homosexuel – ici assimilé à la tanière d'un pédophile – le réalisateur fait chavirer sa caméra, comme pour démontrer le déséquilibre de ceux qu'il filme. D'un autre côté, c'est bien la mère qui est ridiculisée tout au long du film, or c'est elle qui incarne le plus clairement le sentiment homophobe. Nous dirons donc, un peu facilement, que le film est ambigu et que cela a suffi à indisposer les censeurs, de part et d'autre du Rhin.

Indicible

Quatre ans plus tard, le dossier du *Quatrième sexe*², comme celui du *Troisième sexe*, montre que les censeurs sont plus explicites dans leur prose à usage interne. Sand, une peintre bohème, est à la tête d'une bande de parasites qui la surnomment « le quatrième sexe ». Michel, peintre lui aussi, la hait. Alors qu'elle débauche sa sœur dans une orgie à sa façon, Michel la gifle puis l'étreint. Et tout se termine pour le mieux dans le meilleur des mondes misogynes et homophobes puisque la tigresse est enfin domptée par le mâle qu'il lui fallait. José Bénazéraf, coproducteur du film en fait d'ailleurs un résumé explicite : « On a fait le film qui est ce qu'il est, une succession de strips si j'ai bonne mémoire... avec une romance... avec une fille... Attends!... qui était gouine et qui virait normale! Tu vois? C'était du Pécas, là. C'est du Pécas³. » Henry de Ségogne exige la précensure et les lecteurs du découpage se montrent mesurés. Robert Touzery : « Pas d'objection mais risque de coupures portant sur certaines scènes si on veut que le film soit visible par tous. » Jean d'Or-

1. L'édition DVD (Filmmuseum/Institut Goethe) propose les deux versions.

2. Alfonso Gimeno ou Michel Wichart ou José Bénazéraf, 1961. Interdiction à l'exportation et aux moins de 18 ans par 14 voix contre 4, le 4 octobre 1961.

3. Herbert Mathèse, *José Bénazéraf, la caméra irréductible*, Paris, Clairac éditeurs, p. 59.

messon : « La description, le traitement du sujet me paraît sinon géniale (loin de là) du moins discret, avec néanmoins une nuance de [illisible], appuyée nettement vers la fin mais le sujet est étroitement lié au personnage principal qui est lesbienne. Tout dépend dans une affaire comme celle-là de l'éclairage et de l'accent qui seront donnés au thème. » L'abbé Pihan coche : « Pas d'objection mais risque d'interdiction aux moins de 18 ans », et commente : « Je me rallierai toutefois à un avis défavorable, qui correspondrait davantage à mon sentiment strictement personnel, si l'avis général de la commission tendait à cela. Je trouve dangereux pour la santé mentale du public que l'on insiste trop (et trop fréquemment) sur les questions d'homosexualité¹. »

À en croire les résumés disponibles, ce film ne fait que suggérer l'homosexualité de Sand et joue sur l'équivoque sans aller jusqu'à l'explicite. D'ailleurs, aucune scène précise n'est ciblée par les rédacteurs de ces avis. Quant au président, on peut se demander s'il a lu les avis des censeurs avant de rédiger ce qui est censé en être la synthèse :

Voici résumée l'opinion de la majorité des membres de la commission. Le projet qui nous est présenté légitime à lui seul le régime instituant la précensure obligatoire. Il nous paraît insensé, en effet, que des fonds publics ou quasi publics – nous ne parlons pas des capitaux privés qui peuvent s'investir au gré de ceux qui les détiennent – soient consacrés à favoriser la réalisation d'une œuvre qui ne se recommande ni par l'originalité ou l'acuité de la pensée – celle-ci étant inexistante – ni par une intention de décrire un milieu ou de se livrer à une analyse psychologique des individus ou de leurs mœurs. Il n'y a rien dans ce projet qui ne tende à l'équivoque – à commencer par le titre – au désordre, à la dépravation. Nous ne parlons que du climat général sans insister sur les deux scènes de strip-tease. À n'en pas douter, ce film risque d'être interdit aux mineurs de 18 ans. Ajoutons que les deux scènes de strip-tease risquent aussi d'être coupées et, dans ce cas, que reste-t-il du film² ?

Malgré la violence du ton relevé, le pronostic reste mesuré. Le film n'est menacé ni d'interdiction totale, ni même d'interdiction à l'exporta-

1. Jean Pihan, précensure.

2. Henry de Ségogne, précensure.

tion. C'est pourtant cette dernière mesure que la commission prononce finalement, pour «sauvegarder le prestige de notre pays à l'étranger» en sus du seuil d'âge destiné à «protéger les moins de 18 ans contre la mauvaise influence de ce film». Suite à des coupures dont nous ne savons rien, Christian de La Malène accepte d'autoriser l'exportation «pays par pays¹» pour contrôler la carrière du film. Il faut aussi des coupures de «scènes d'orgies» pour que la bande-annonce obtienne un visa tous publics.

L'homosexualité qui est le véritable motif d'interdiction n'est jamais citée dans les documents officiels où l'on n'y fait allusion qu'en évoquant «le sujet». Ce décalage entre clarté à usage interne et périphrase à usage externe perdure pendant toute la décennie conflictuelle. Pendant la période obsidionale (1967-1975), un décalage peut exister mais il n'est plus de même nature. En 1972, à propos des *Garçons de la bande*², au cours duquel des gays new-yorkais analysent l'origine de leur homosexualité à l'occasion d'un repas, la plénière justifie un seuil d'âge et une interdiction de doublage par «l'homosexualité» alors qu'en sous-commission, Marcelle Dietsch avait sobrement qualifié cette œuvre de «film de pédérastes³». Il s'agit en fait d'une adaptation d'une pièce de Mart Crowley.

Concurrence

En 1966, trois films du corpus évoquent, de façon très différente, l'homosexualité. L'intrigue de *Ma sœur... mon amour*⁴ est centrée sur un inceste entre frère et sœur mais «compliqué des sentiments homosexuels du mari de la sœur à l'égard du frère». Dans *Joë Caligula*, outre un strip-tease lesbien, José Bénazéraf filme longuement deux femmes qui se battent à même le sol, de façon peu convaincante. Et la bagarre apparaît clairement comme un alibi. *Masculin Féminin*⁵ évoque, d'après Maupassant, le cas de Madeleine dont le cœur balance entre Paul et Élisabeth. En outre, Paul surprend, dans des toilettes publiques, deux

1. Christian de La Malène, courrier à Univers Films, 19 février 1962.

2. *Boys of the Band*, Friedkin, États-Unis, 1970. Moins de 18 ans et refus de doublage le 28 décembre 1972.

3. Marcelle Dietsch, sous-commission.

4. *Syskonbädd 1782*, Sjöman, Suède, 1966. Moins de 18 ans et coupures, le 22 juin 1966.

5. Jean-Luc Godard, 1966. Moins de 18 ans le 23 février 1966.

hommes qui s'embrassent. L'un d'eux l'éconduit sèchement : « Barre-toi, petit con ! » Alors, Paul écrit sur la porte un énigmatique « À bas la république des lâches ».



Une bagarre comme alibi au saphisme
dans *Joë Caligula*.

L'année suivante, les censeurs ont à examiner le découpage dialogué des *Biches*¹ de Chabrol. Dans ce film, Frédérique (Stéphane Audran), une bourgeoise, attire chez elle une jeune femme qui dessinait des biches à même le sol près du pont des Arts. Why tombe dans ses bras puis séduit un bel architecte qui lui préfère vite Frédérique. Why donne l'impression de vivre correctement le ménage à trois mais lorsque le couple la délaisse, Why tue Frédérique. La précensure a été exigée par Robert Touzery. À titre personnel, il trouve le projet « parfaitement déplaisant » à cause de la « description des relations homosexuelles de deux jeunes femmes ». Facteur aggravant, « le milieu décrit et ses mœurs particulières sont présentés comme allant de soi ». Pour finir, le président suppléant s'interroge : « On peut se demander si ce genre de film n'atteint pas ne dépasse pas ce qui est admis². » Marie-Louise Benardeau de l'UNAF ne cache pas son mépris : « Quand le héros du film dit (p. 109) : "nous sommes le pur visage de la décadence", il résume ainsi la sordide façon de vivre d'une lesbienne, d'un individu minable et d'une nymphette. » Côté professionnels, Claude Hirsch (Gaumont) trouve l'« atmosphère assez morbide et plutôt malsaine ». Mireille Latil, de l'Éducation nationale, partage ce point de vue mais cite précisément les scènes problématiques : « un baiser sur la bouche (p. 100), la scène où la fille nue regarde l'étreinte du couple qu'elle jalouse (p. 118) et le meurtre final ». En conclusion, le producteur est averti que « l'interdiction totale n'est pas à exclure » mais, quatre mois plus tard, les censeurs en restent au seuil à 18 ans qui ne faisait pas de doute : « La commission propose l'interdiction aux mineurs de 18 ans, en raison du sujet qui retrace raconte relate les

1. Claude Chabrol, 1968. Moins de 18 ans, le 12 mars 1968, levé en 1990.

2. Avis de précensure, 7 novembre 1967. De même pour toutes les citations à suivre.

relations troubles et équivoques d'une de femmes de deux jeunes consacré à l'évocation des relations et des rapports sentimentaux de deux jeunes femmes contre-indiqué pour les mineurs. » Il est difficile de ne pas voir dans les ratures de Robert Touzery, dont la plume est traditionnellement si alerte, l'embarras à évoquer l'homosexualité, à déterminer s'il s'agit d'une « relation » ou d'un « rapport sentimental ». Embarras qui semble d'ailleurs limité aux documents officiels puisque, dans son compte-rendu de lecture du découpage, le président suppléant n'usait pas de périphrases pour qualifier la relation de Why et de Frédérique.

Pour ce qui est de la décision prise, somme toute modérée, on peut dire qu'elle est, en fait, le fruit d'une stratégie d'intimidation qui a bien fonctionné. Le baiser sur la bouche qui indisposait tant Mireille Latil a finalement atterri sur la joue. La scène de voyeurisme nocturne a, elle aussi, été remaniée par rapport au découpage. Why se lève la nuit, vêtue d'une chemise de nuit, et épie les ébats de Paul et Frédérique à travers la porte. Seul le spectateur les voit à la faveur d'un montage alterné. Le dernier plan sur Why et son émoi est assez serré mais il laisse voir une épaule nue qui donne à penser que la chemise de nuit dont elle était vêtue est tombée. Si le cœur lui en dit, le spectateur peut faire le lien avec la main posée sur la cuisse aperçue lors d'un plan précédent. C'est tout.

En 1990, le film obtient un visa tous publics et la sous-commission affirme que l'homosexualité n'est représentée qu'à la faveur d'une « caresse du nombril ». Il s'agit en fait d'un peu plus que cela. Située au début du film, cette séquence d'exposition définit la nature des relations des deux femmes qui viennent de se rencontrer dans la rue. Habillée mais trempée par un bain auquel Frédérique a partiellement assisté, Why se tient debout face à sa nouvelle amie qui est assise. Celle-ci lui noue les pans de sa chemise, découvrant ainsi son ventre. Elle lui caresse la hanche – plus que le



Dans *Les Biches*, un peu plus qu'une « caresse du nombril ».

nombril – mais, ensuite, la main hésite, s'agrippe au pantalon et en fait finalement sauter le bouton avant qu'un *cut* prive le spectateur de la suite tout en le persuadant qu'il y en eut une. Le fait que cette scène ait échappé aux ciseaux en 1968 est significatif de l'évolution en cours, embryonnaire à cette date, sur la question de l'homosexualité. Dès l'année suivante, l'échantillon déborde de saphisme plus ou moins commercial. On en trouve dans *Les Libertines*¹, dans *Les Liaisons particulières*², dans *Désirella*³ ou encore dans *La Chair en feu*⁴ que Marie-Madeleine Chabrier qualifie de « prétexte à montrer complaisamment les déviations sexuelles les plus commercialisables à l'heure actuelle⁵ ». Ces scènes saphiques, lorsqu'elles sont trop « appuyées », donnent lieu à coupure.

UN PROTOCOLE : LE RECRUTEMENT

Les censeurs siègent au titre d'un ministère, d'une branche de l'activité cinématographique ou de leur compétence d'expert. Tous sont nommés par le ministre. Les représentants ministériels sont des fonctionnaires, de la Libération aux années 1950. Certains sont de fidèles serviteurs de l'État qui exerçaient déjà la fonction de censeur sous Vichy, comme M. Peyssard, de la Santé publique. D'autres ont des parcours plus atypiques comme le colonel Brouillard, représentant de la Défense, issu du renseignement et auteur de romans d'espionnage sous le nom de Pierre Nord. Globalement, ce collège est celui dont le renouvellement, sur l'ensemble de la période, est le plus élevé : 26 % par an contre 11 % pour les professionnels et 5 % pour les experts. Ce renouvellement

1. Dave Young (Pierre Chenal), 1969. Moins de 18 ans et coupures, le 23 décembre 1969.

2. Max Pécas, 1969. Moins de 18 ans, le 14 octobre 1969. Maintien après coupure, le 26 novembre, lors du second examen demandé par Edmond Michelet.

3. Jean-Claude Dagge, 1969. Moins de 18 ans et coupure, le 10 mars 1970.

4. *Eine Frau sucht Liebe*, Azderbal, RFA, 1969. Moins de 18 ans et coupures, le 16 octobre 1969.

5. Marie-Madeleine Chabrier, sous-commission, 2 août 1969.

peut d'ailleurs être accéléré par les événements, ceux de Mai 68, par exemple. Parce que son ministre, Georges Gorse, est de ceux que de Gaulle accuse d'avoir « mollassonné », Bruno Chéramy quitte la censure et la France¹. Afin de préparer un plus vaste renouvellement, Robert Touzery passe en revue les fonctionnaires. Il note par exemple, au sujet de Mireille Latil, de l'Éducation nationale : « Pose un problème. Le président ne la supporte pas. Tendance à une extrême sévérité. Très assidue². »

Les professionnels sont proposés par les syndicats mais nommés par le ministre. Aussi, chaque candidature est-elle passée au crible par Robert Touzery. Lorsque les producteurs proposent René Thévenet, il prend le soin de signaler au ministre que l'intéressé a produit sept films qui ont été censurés, comme *La Bonne Tisane*. La candidature est néanmoins validée. Par contre, le censeur goûte peu l'humour que revêt la candidature de Georges de Beauregard : « Il faut au moins attendre que le procès de *La Religieuse* soit terminé, on ne peut pas être juge et partie³ ! » Ces recrutements sont compliqués par les mots d'ordre de boycott de certaines organisations, comme l'Association des critiques de cinéma, dès 1947. C'est pourquoi on se félicite du recrutement de Charles Ford qui est prêt « à braver cette interdiction⁴ » ou d'autres électrons libres comme Jean-Pierre Melville, Louis Malle, Marcel Ichac ou Jacques Doniol-Valcroze. La plupart des professionnels ont des relations cordiales avec le pouvoir, tel Claude Hirsch (Gaumont) demandant le soutien de Georges Gorse pour sa Légion d'honneur. Bruno Chéramy est des plus bienveillants : « À la Commission de contrôle, il est assez soupe au lait et se prend le bec de temps en temps avec M. de Ségogne. Mais dans l'ensemble, il se montre coopératif et fait volontiers publiquement profession de sentiments

1. Il s'en va, pour de longues années, conseiller Léopold Sedar Senghor. Bruno Chéramy, entretien cité.

2. Robert Touzery, note à Joël Le Theule, 23 octobre 1968, CAC, 19870373/24.

3. Robert Touzery, note à Georges Gorse, 5 janvier 1968, CAC 19870373/24.

4. Bruno Chéramy, note à Alain Peyrefitte, 27 septembre 1962, CARAN, F41/2372.

gaullistes. Enfin, il ne s'agit pas de le décorer nous-mêmes mais d'indiquer à M. Malraux que vous appuyez sa candidature¹. »

Les experts sont des « personnalités choisies parmi les sociologues, psychologues, éducateurs, magistrats, médecins, pédagogues » auxquels s'ajoute l'UNAF, le Haut comité à la Jeunesse et l'Association des maires de France. Du point de vue des professionnels, cette innovation a pour but de les mettre en minorité lors des scrutins. De fait, le choix des experts est laissé à la discrétion du ministre qui, en 1961, sollicite des organismes réputés compétents ou pioche dans d'autres commissions. L'abbé Pihan, le juge Jean Chazal, le psychiatre Yves Roumajon ou la psychologue Hélène Gratiot-Alphandéry, par exemple, ont été membres de la Commission de contrôle de la presse enfantine avant de se retrouver à la censure cinématographique. Tout fonctionne comme s'il n'existait en France qu'une poignée d'experts aptes à juger de l'acceptabilité des œuvres, quel que soit le support de diffusion, comme en témoigne l'abbé Pihan : « Les Commissions s'engendrant l'une l'autre, en février 1965, je fus appelé à siéger au Comité des programmes de la télévision dans le cadre de ce qui s'appelait encore l'ORTF. J'y devenais le suppléant de Monsieur de Ségogne, mon président de la commission des films². » Par la suite, certains experts en cooptent d'autres. Dans une note, Robert Touzery décrit la méthode à un nouveau conseiller ministériel : « Dans certains cas, il y a des renseignements détaillés sur les personnes présentées. Dans d'autres cas, les renseignements sont moins détaillés et il m'est arrivé de demander des fiches aux Renseignements Généraux³. » Celle de « Madame Michel de Boissieu », par exemple, semble indiquer que sa principale qualité est d'être « la cousine par alliance du général de Gaulle⁴ ». Elle est recrutée, en tant qu'experte, en 1969.

1. Bruno Chéramy, note à Georges Gorse, 1^{er} novembre 1967, CAC 19870373/24.

2. Jean Pihan, *Merci pour le passé*, éditions Fleurus, Paris, 1985, p. 151.

3. Robert Touzery, note à M. Amigues, 17 décembre 1968, CAC 19870373/23.

4. Renseignements généraux, fiche individuelle, CAC 19870373/24.

L'homosexualité masculine est plus rarement abordée mais elle l'est dans *Le Sergent*¹, à travers le prisme de ce que l'on nommerait aujourd'hui le harcèlement sexuel. Dans une base américaine en terre française, le sergent Callan, dur et autoritaire vis-à-vis de tous ses hommes, en pince pour Tom et se sert de sa position pour attirer à lui le jeune soldat. Ses avances sont de plus en plus pressantes et il humilie la fiancée du jeune homme afin de briser leur idylle. À force de torture psychologique, le sergent finit par provoquer la révolte du soldat et par se compromettre. Ne supportant pas d'être relevé de ses fonctions, il se suicide. La sous-commission a tiqué au sujet « d'une scène au cours de laquelle le sergent Callan, embrasse sur la bouche son secrétaire » mais les fonctionnaires ont renoncé à proposer la coupure car « il ne s'agissait pas d'un film de mœurs mais d'un drame psychologique² ». La plénière acquiesce et s'en tient à un seuil à 13 ans justifié par « le caractère équivoque de certaines scènes ». Indépendamment de la litote, il semble que la commission se décrispe puisqu'elle autorise aux adolescents un drame psychologique centré sur la question de l'identité sexuelle, de son acceptation ou de son refoulement, et de l'agressivité qui peut en découler mais, en l'espèce, cette décrispation a sans doute été d'autant plus aisée que le film présente, au fond, l'homosexualité comme une perversion. Pas de quoi effaroucher un censeur, donc.

La décrispation a effectivement lieu mais l'évolution n'est absolument pas linéaire. Moins d'un an plus tard, les censeurs font preuve de sévérité au sujet de *Justine* de George Cukor. Le climat de ce film américain joué par des acteurs français est « foncièrement sordide et malsain » notamment en raison d'un « travesti homosexuel ». D'ailleurs, en plénière, Robert Touzery qualifie l'homosexualité de « perversion ». Ce que les censeurs appellent un travesti est en fait l'un des invités d'un bal masqué. Il est déguisé en domino et fait des avances à Narouz, le copte fanatique, qui le tue après s'être mépris sur son identité. Cette scène n'est pas la seule par laquelle les censeurs justifient le seuil à 18 ans mais elle semble déterminante, malgré sa brièveté et malgré le fait que le thème de l'homosexualité ne soit en rien central dans ce film d'espionnage. D'ailleurs, en 1978, la commission considère que « quelques situations équivoques ne justifient aucune restriction d'aucune sorte ».

1. *The Sergeant*, Flynn, États-Unis, 1968. Moins de 13 ans, le 10 octobre 1968.

2. Sous-commission, 20 septembre 1968.

Si on laisse de côté les films qui ne font qu'effleurer la question de l'homosexualité comme *Justine* ou ceux qui donnent dans le saphisme commercial et que l'on se concentre sur les réalisateurs qui traitent vraiment de l'homosexualité, il est frappant de constater que tous – de Veit Harlan à Chabrol en passant par Bénazéraf – placent la liaison homosexuelle en concurrence d'une relation hétérosexuelle. Et le personnage qui est en balance finit toujours par opter pour la norme, c'est-à-dire pour l'hétérosexualité. De plus, quand l'homosexualité n'est pas châtiée, comme dans *Les Biches* ou *Le Sergent*, elle est dévastatrice. Ainsi, dans *Masculin Féminin*, elle tue Paul qui se suicide parce qu'il n'aura jamais Madeleine pour lui seul.

Autonomisation

Ce n'est plus tout à fait le cas, en 1971, dans *Un dimanche comme les autres*¹. Certes, il s'agit encore d'un ménage à trois comportant homosexualité et hétérosexualité. Certes, le personnage principal, jeune sculpteur bohème, rompt avec son compagnon tandis qu'il est lui-même quitté par sa maîtresse. Mais les deux relations sont en fait mises sur le même plan, sans hiérarchisation morale. Le réalisateur décrit le quotidien des deux partenaires, tous deux plus âgés que le jeune homme, tous deux également mécontents de la relation triangulaire qui leur est imposée. Geneviève Letondot ne sait que penser du film de John Schlesinger : « Ce film, en définitive fort immoral, est assez discret, assez poétique et fort bien joué. Il ne contient aucune scène choquante mais son sujet est tout de même assez scabreux [...]. Une interdiction aux moins de 13 ans ne signifierait rien dans ce cas, une interdiction aux moins de 18 ans n'est pas absolument justifiée car ce sujet très délicat est traité avec tact, tout en demi-teintes². » La plénière, en revanche, tranche nettement en faveur du seuil d'âge le plus élevé : « Tout en rendant hommage aux qualités éminentes de cette production, elle estime qu'elle s'aventure avec une très grande précision dans le domaine de l'homosexualité masculine. » Toutefois, l'homosexualité n'est plus qualifiée de perversion et seule la précision de sa représentation entraîne des restrictions.

1. *Sunday Bloody Sunday*, Schlesinger, Royaume-Uni, 1971. Moins de 18 ans, le 21 septembre 1971.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 6 juillet 1971.

Geneviève Letondot a été si impressionnée par le film, qu'elle le cite dans un autre dossier, celui de *La Cravache*¹ qui « montre, comme dans *Un dimanche comme les autres*, que les frontières de l'amour sont bien difficiles à déterminer et que des sentiments hors nature peuvent être autre chose que des perversions [...]. Ce film est intéressant et bien fait² » conclut-elle. Mais la plénière considère que cette production est « de nature à délivrer à des adolescents une vision fausse des rapports essentiels de la vie sociale » car, comme l'indique son titre, *La Cravache* traite avant tout de domination, celle d'un père sur ses fils, celle d'un frère sur son cadet, d'un autre frère sur sa sœur. À la fin du film, justement, ce grand frère la trouve dans les bras de son ami d'enfance et la corrige avec la fameuse cravache. Cette plénière ne dit pas un mot de la question de l'homosexualité et il est vrai qu'il n'est pas du tout évident que celle-ci soit la clé de cette scène, et encore moins celle du film. Geneviève Letondot se comprend sans doute lorsqu'elle évoque des « sentiments hors nature » mais ce qui nous importe, c'est qu'en citant *Un dimanche comme les autres* en référence alors même qu'elle l'avait qualifié de « fort immoral » deux mois plus tôt, la sous-commissaire montre comment un film peut travailler son spectateur et comment le cinéma de cette première moitié des années 1970 a pu questionner et ébranler bien des préjugés.

Comme on le voit, en ce qui concerne les films traitant de l'homosexualité, il est fréquent que la sous-commission et la plénière donnent l'impression de n'avoir pas vu le même film. C'est encore le cas pour *Absences répétées*³ pour lequel Alfred Barbariche axe l'essentiel de son compte-rendu sur la représentation de l'homosexualité : « Une profession de foi qui frise le panégyrique de l'homosexualité [mais] film d'avant-garde, remarquable par son écriture, faisant alterner les images en couleurs avec le noir et blanc, des nudités chastes et artistiques, des ralentis, des juxtapositions. Mais le climat est morbide, malsain, même si on nie à cette production tout caractère incitateur à une quelconque pratique anormale⁴. » En plénière, Pierre Soudet interdit *Absences répétées* aux mineurs en raison de la « désespérance » qu'il peut susciter et de la présence de drogue dans le film. Là encore, l'homosexualité a disparu entre

1. Pierre Kalfon, 1971. Moins de 18 ans, le 25 novembre 1971.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 16 novembre 1971.

3. Guy Gilles, 1972. Moins de 18 ans, le 7 août 1972.

4. Alfred Barbariche, sous-commission, 24 juillet 1972.

la sous-commission et la plénière. Là encore, elle n'est que secondaire. François est désespéré. Il se drogue pour échapper à son morne quotidien d'employé de banque, perd sa place en raison de ses absences répétées et décide de mourir d'overdose. Avant cela, il dit adieu à ses amis, à son ex-compagne et à un garçon qu'il a toujours aimé. C'est tout. . .

Sexualisation

Aucun des films qui précèdent ne comporte la moindre scène sexuelle. Une bagarre prétexte dans *Joë Caligula*, une caresse dans *Les Biches*, un baiser dans *Le Sergent*. . . rien de plus. Pour ce qui est de notre corpus, la première représentation d'une sexualité homosexuelle date de 1971 et concerne – est-ce un hasard? – deux femmes, celles de *Faut-il tuer Sister George?*¹. Des «femmes “maudites”» selon Alfred Barbariche qui constate la montée en puissance du thème et fait état des trois ans écoulés entre le tournage et la sortie française :



Une séquence de *Faut-il tuer Sister George?* au sujet de laquelle le censeur demande : «Faut-il la supprimer?»

Ce genre d'histoire à la mode sur les contrefaçons névrotiques de la sexualité, cette escalade dans la liberté des mœurs, nous mènent pas à pas vers des situations de plus en plus scabreuses [...]. La scène d'amour contre-nature entre Mercy et Alice, celle-ci à demi-nue, étendue sur le dos, embrassée, palpée, titillée sur tout le corps par celle-là, les deux femmes excitées au plus haut point. Alice, au comble de la jouissance, clamant son bonheur par une mimique et un bruitage circonstanciés [...]. Faut-il la supprimer? Je ne le crois

1. *The Killing of Sister George*, Aldrich, Royaume-Uni, 1968. Moins de 18 ans, le 17 novembre 1971.

pas. Tournée en 1968, elle est un peu dépassée en audace et en insistance à l'heure actuelle (Les mœurs vont vite!) Ça sent le soufre, on ne le niera pas, mais une astucieuse pénombre, les prises de vue à contre-jour, cachent en grande partie, adoucissent, ce qu'une telle scène peut avoir de cru, de scandaleux, d'exhibitionniste.

Ces lignes montrent qu'une scène litigieuse peut amener un censeur à produire une prose qui confine à l'érotisme. Cela devait finir par arriver... Pierre Soudet, plus hiératique, se contente de justifier le seuil d'âge par « le sujet » et « une scène très suggestive ». Ce film constitue un seuil en ce sens qu'il est le premier de notre corpus à présenter une étreinte homosexuelle. De plus, dans ce film, des homosexuelles ne sont plus en concurrence avec des hommes mais entre elles. En effet, Alice, la jeune séductrice faussement ingénue, est tiraillée entre une actrice d'âge mur, lesbienne de type butch, alcoolique et tyrannique, et une productrice de télévision, lesbienne refoulée, elle aussi plus âgée qu'Alice. Indépendamment des clichés hétéronormés véhiculés par cette œuvre, on note que l'hétérosexualité est ici hors champ. L'homosexualité a gagné son autonomie.

Le pendant relatif à l'homosexualité masculine est un autre film britannique, *A Bigger Splash*¹, dans lequel Jack Hazan fait le portrait du peintre David Hockney quelque temps après qu'il eut été quitté par son compagnon. Le tableau, qui donne son titre au film, représente le plongeon d'un homme nu dans une piscine, ce qui amène quelques scènes très sobres de nudité. De même, le peintre est filmé dans son quotidien et il lui arrive de déambuler nu dans son appartement. En soi, ces images n'auraient sans doute pas effarouché les censeurs mais, au montage, l'auteur a considéré qu'il manquait au film une dimension essentielle :



Un insert ajouté puis coupé dans *A Bigger Splash*.

1. Jack Hazan, Royaume-Uni, 1974. Interdiction par 11 voix contre 5, le 10 octobre 1974. Moins de 18 ans après coupures.

On avait montré le film. Les gens étaient très à l'aise. On a eu l'impression qu'ils ne savaient pas qu'ils [les personnages] étaient homos. Ils pensaient juste que ces garçons avaient un côté légèrement efféminé, que c'était de la tendresse, qu'ils s'embrassaient un peu. On a eu l'impression que les gens en étaient satisfaits, heureux. Là, on s'est dit : ce n'est pas notre but. On a cherché à montrer ce qu'était la vie en tant qu'homosexuel. Cette vision est trop facile. Donc, on a voulu introduire une sorte de conflit entre le film et le spectateur, l'audience, pour montrer que dans la vie des homos, il y a du sexe, merde¹ !

L'auteur tourne donc un insert d'une minute dans lequel deux hommes, absents du reste du film, s'embrassent et se déshabillent fiévreusement. Ils se retrouvent nus l'un sur l'autre et se caressent. Les sexes sont effleurés, entraperçus, non érigés. Comme dans l'insert mis en exergue du *Mépris* par Godard, dix ans plus tôt, un filtre de couleur assure une certaine distanciation et réduit la crudité des chairs. La valeur de plan régresse du gros plan au plan moyen cadrant les deux corps et le lit de telle sorte que notre regard s'éloigne au fur et à mesure que l'étreinte gagne en intensité. Il en ressort une sensation de sobriété et de pudeur mais, à l'époque, la séquence vide les salles d'une partie de ses spectateurs².

Les censeurs, quant à eux, sont restés assis mais ont voté l'interdiction totale. Toutefois, à la différence de leurs collègues britanniques³, ils prononcent une *fausse* interdiction totale : « une longue scène d'homosexualité masculine très explicite conduit la commission à proposer l'interdiction totale, en l'état, de ce film ». Dans une note interne, Robert Touzery est encore plus clair : une fois la scène coupée, le film pourrait obtenir un visa tous publics car sa faible diffusion est garantie. *Le Film français* rend compte de l'interdiction et en profite pour enfoncer une porte ouverte : « indépendamment de l'absurdité d'une telle décision, on peut se demander si, à la différence de l'homosexualité féminine,

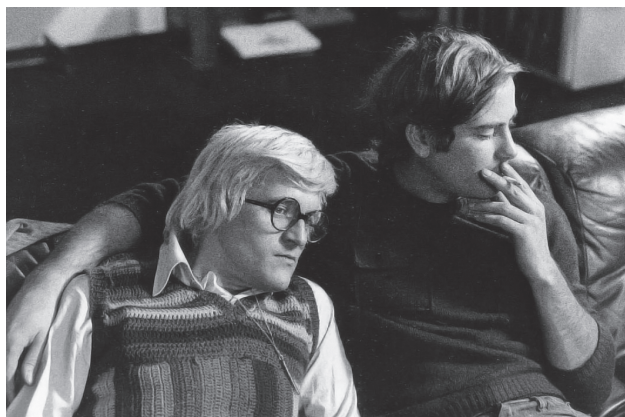
1. Interview de Jack Hazan par Adam Roberts in *A Bigger Splash*, DVD, Compagnie des phares et balises, 2008.

2. *Ibid.*

3. Au Royaume-Uni, l'interdiction n'a pu être levée que grâce à une campagne de presse à l'occasion de laquelle le film, qui avait reçu l'onction de la Semaine de la critique cannoise, est qualifié de chef-d'œuvre par le *Financial Time*.



Photographie de plateau refusée.



Photographie de plateau autorisée.

l'homosexualité masculine n'est pas toujours tabou à l'écran¹ ». Le film sort finalement, interdit aux moins de 18 ans malgré la coupure, mais le matériel publicitaire donne à son tour matière à censure. Marcelle Dietsch élimine quelques images de nudité masculine et en tolère d'autres. Comme à son habitude, elle nous parle aussi d'elle-même et de son regard lorsqu'elle écarte un cliché de David Hockney discutant avec son ami dans un sofa, tout en autorisant son double au cadrage plus serré.

1. *Le Film français*, n° 1548, 20 septembre 1974.

Les scènes de sexualité gay sont beaucoup plus nombreuses dans *Pink Narcissus*¹ qui, lui aussi, arrive en France en 1974. En plénière, les professionnels ont très certainement mis en avant la valeur esthétique de ce film psychédélique et sa faible diffusion probable puisque Robert Touzery cite ces arguments même s'ils ne lui paraissent pas suffisants :

Il n'en reste pas moins que sur le thème permanent de l'homosexualité, ce film présente à de nombreuses reprises des images précises que la commission n'a guère eu l'occasion de voir jusqu'à ce jour et qui lui paraissent inacceptables en soi, quel que soit le caractère onirique ou réaliste du film : fellation entre deux hommes, masturbations répétées, danse du ventre exécutée par un homme et mettant en évidence les attributs de ce dernier [...]. La commission estime qu'il y a des limites à ne pas dépasser.

Mais comme en d'autres domaines, la commission est désavouée par le ministre giscardien Michel Guy.

C'est à la même époque que le public français – dans une proportion très restreinte, il est vrai – découvre le cinéma de Fassbinder. Dans *Les Larmes amères de Petra von Kant*², Petra, styliste à la mode, délaisse Marlène – qui accepte de ne plus être que sa domestique – et tombe amoureuse de Karim qui veut devenir mannequin. Lorsque celle-ci s'éloigne, Petra revient vers Marlène, trop tard. Le sujet, qualifié de « scabreux », justifie le seuil le plus élevé malgré l'absence d'érotisme car c'est sans recours à la nudité que Fassbinder interroge, comme à son habitude, la façon dont les différences de classes perturbent les relations amoureuses. De même, dans *Le Droit du plus fort*³, Fox, un forain au chômage, gagne une forte somme à une sorte de jeu et se fait spolier par son nouveau compagnon, issu d'un milieu plus élevé, qui lui reproche ses manières de rustre avant de le chasser. Fox n'a plus qu'à se suicider et son cadavre est, lui aussi, dépouillé. « Cette histoire d'homosexualité et de prostitution masculine

1. James Bidgood, États-Unis, 1970. Interdiction par 11 voix contre 5, le 12 septembre 1974. Moins de 18 ans sur décision du ministre, le 18 octobre 1974.

2. *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant*, Fassbinder, RFA, 1972. Moins de 18 ans (PS), le 29 avril 1974.

3. *Faustrecht der Freiheit*, Fassbinder, RFA, 1974. Moins de 18 ans, le 3 septembre 1975. Moins de 13 ans par décision de Jack Lang en 1983.

se déroule dans une atmosphère moralement sordide. Elle ne contient pas de scène moralement choquante, à peine aperçoit-on de temps en temps un sexe masculin en liberté, mais l'accent n'est pas mis sur la pratique des rapports sexuels entre les protagonistes. Il s'agit vraiment d'une étude de mœurs, fort bien faite, sordide à souhait¹. »

Il n'est pas anodin que la sous-commissaire ait assimilé les rapports des personnages à de la prostitution alors qu'il n'en est nullement question. Le propos de l'auteur est bien d'affirmer que dans un couple, il y a toujours un dupe qui pense obtenir amour et reconnaissance en échange d'aide, d'argent ou de tout autre bien sans rapport avec les sentiments. Pour cette « étude de mœurs » sans scène sexuelle, Geneviève Letondot propose tout de même le seuil le plus élevé et elle est suivie en cela par Jean-François Théry qui, en plénière, reprend l'idée du « sordide », ce caractère étant aggravé par la scène finale où « le cadavre du principal personnage [est] calmement et méthodiquement dépouillé par des enfants ». Les personnages des deux films sont homosexuels mais pourraient ne pas l'être qu'ils souffriraient les mêmes tourments ; ils sont en fait tragiquement normaux. Et, ce que disent les restrictions apportées par la commission à ces deux films exempts de sexualité, c'est peut-être, justement, la réticence des censeurs à laisser Fassbinder banaliser ainsi l'homosexualité. Il est frappant de constater que la commission impose à ces films d'auteur le même seuil qu'aux *Lesbiennes*² de José Bénazéraf dont les motivations commerciales sont évidentes. Seul le comique, fût-il homophobe, peut sauver un film relatif à l'homosexualité du seuil à 18 ans. *Le Piège à pédales*³ échappe à cette restriction à une voix près, malgré « de nombreuses scènes évoquant l'homosexualité » et ce, quelques années avant le succès planétaire et « tous publics » de *La Cage aux folles*⁴.

Au fil des dossiers, nous avons vu l'homosexualité gagner droit de cité au cinéma. L'évolution a lieu, pour l'essentiel, dans la dernière décennie de la période. Cantonnée en périphérie des intrigues, l'homosexualité a pu devenir centrale. Puis, il lui a fallu gagner en autonomie, c'est-à-dire ne plus être mise en concurrence avec l'hétérosexualité. La dernière étape

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 19 juin 1975.

2. José Bénazéraf, 1975. Moins de 18 ans, le 17 juin 1975.

3. *The Gay Deceivers*, Kessler, États-Unis, 1969. Moins de 13 ans par 10 voix contre 9 favorables à un seuil à 18 ans, le 5 novembre 1970.

4. Édouard Molinaro, 1978. Tous publics, le 6 novembre 1978.

a été la représentation d'une sexualité homosexuelle. Dans ce domaine, le décalage chronologique observé par rapport à la représentation d'une sexualité hétérosexuelle explicite apparaît, en fait, assez ténu. C'est en 1975 qu'*Un chant d'amour*¹ obtient un visa. Contrairement à la légende, ce court-métrage muet n'était pas interdit mais clandestin car, en 1950, Jean Genet n'avait pas envisagé sa diffusion en salles, et pour cause ! Dans ce film, des prisonniers voisins de cellule communiquent en soufflant de la fumée dans une paille glissée dans un minuscule orifice du mur qui les sépare. L'un d'eux exécute une danse lascive. L'autre frappe le mur de sa verge en érection puis se masturbe face à la caméra. Des corps nus s'entremêlent dans les fantasmes du prisonnier, à moins qu'il ne s'agisse de ceux du gardien...

Reste à préciser que les censeurs, au fond, ne se sont montrés ni plus ni moins rétrogrades que le reste du corps social car, dans les temps que nous évoquons, l'homosexualité était perçue comme une « maladie mentale² ». Elle constituait aussi, sur le plan juridique, la circonstance aggravante de plusieurs délits³. Cette homophobie généralisée peut être mise en évidence par *Le Rempart des Béguines*⁴ qui, en 1972, décrit les amours homosexuelles de deux femmes dont l'une est présentée comme victime de l'emprise maléfique de la seconde. Elle s'en défait heureusement, ce qui atténue la sévérité des censeurs. Henry Chapier rend hommage à cette réalisation : « Guy Casaril apporte, peut-être involontairement, une réponse aux fameuses ligues révolutionnaires qui réclament le droit de cité pour les lesbiennes et les homosexuels⁵. » Le critique évoque sans doute le Front homosexuel d'action révolutionnaire, créé l'année précédente.

1. *Un chant d'amour* de Jean Genet, court-métrage, 1950. Dossier introuvable.

2. Selon la classification de l'OMS entérinée par les autorités françaises en 1968.

3. Par exemple, les outrages publics à la pudeur aggravés pour homosexualité (art. 330, alinéa 2 du Code pénal).

4. Guy Casaril, 1972. Moins de 18 ans, le 17 août 1972. Maintien le 13 janvier 1977.

5. Henri Chapier, critique transmise au président par Parsi Film Production lors de sa demande de réexamen, le 9 décembre 1976.

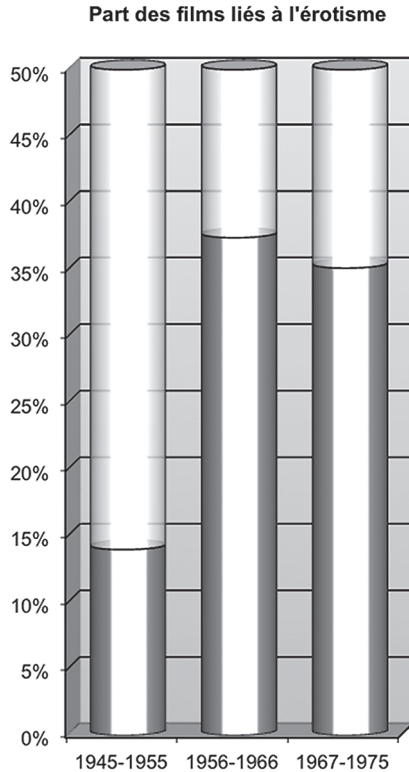
CHAPITRE 17

ÉROTISME

La nudité en tant qu'objet cinématographique, la sexualité en tant qu'objet de discours et la représentation d'actes sexuels forment un triptyque qui donne corps au motif *Érotisme*. Pendant la période conflictuelle, 37 % des œuvres sont concernées et le léger tassement qui survient ensuite ne s'explique que par l'explosion du motif *Pornographie*.

Si la nudité de l'*Olympia* de Manet a choqué, c'est par sa contemporanéité. Ce corps nu n'est plus celui des déesses antiques dont les peintres dépeignent les académies depuis la Renaissance mais celui d'une femme nue contemporaine du spectateur

de 1863 qui, de surcroît, le regarde droit dans les yeux. Contemporaine mais positionnée à la marge de la société puisqu'il s'agit d'une prostituée. Le scandale eût été bien plus retentissant si tel n'avait pas été le cas.



Dans le domaine cinématographique, la problématique est à peu près semblable. Longtemps, les réalisateurs n'ont pu approcher la nudité qu'en s'éloignant du contemporain, en se réfugiant dans le lointain géographique, historique ou social. L'histoire de l'érotisme au cinéma est celle d'une lutte visant à conquérir la contemporanéité et la centralité sociale des corps.

De la périphérie au centre

Dès 1937, la poitrine dénudée de Téla Tchaï apparaît dans *Les Secrets de la mer Rouge*¹ mais elle incarne une sultane orientale. En 1945, dans *Le Gardian*.², on trouve, outre Tino Rossi, une Lilia Vetti en gitane dont un critique a pu dire qu'elle avait « beaucoup de talent dans la pointe des seins³ ». En 1935, dans la *Lucrèce Borgia*⁴ d'Abel Gance, Edwige Feuillère apparaissait intégralement nue de trois quarts, entrant dans son bain. En 1952, Christian Jacques s'en tient à une Martine Carol partiellement immergée mais les censeurs exigent la coupure « de la femme complètement déshabillée ». La distanciation peut aussi être sociale lorsque l'on dénude les danseuses de cabaret et les stripteaseuses. En 1954, on supprime « la scène de la danseuse nue » dans *Pas de souris dans le business*. Le lendemain de la plénière, la sous-commission constate que « la coupure demandée semble ne pas avoir été faite comme l'entendait la commission plénière » mais le producteur se défend : il a placé sur les seins « les caches exigés par la censure⁵ ». En revanche, en 1957, l'avis d'interdiction aux moins de 16 ans de *Raffles sur la ville* ne mentionne aucunement les danseuses aux seins nus dont on a abondamment saupoudré la production. Pourtant, ces danseuses, si elles portent les fameux caches, sont filmées par Pierre Chenal non seulement sur scène, comme il se doit, mais aussi dans les couloirs du music-hall, frôlées et bousculées lors d'une panique générale, donc hors situation et, de surcroît, cadrées en plan rapproché.

1. Richard Pottier, 1937. Dossier introuvable.

2. Jean de Marguenat, 1945. Moins de 16 ans, exportation interdite par 8 voix contre 4, le 10 avril 1946, puis autorisée par 7 voix contre 3 et 1 abstention, le 7 août 1946.

3. Léo Sauvage, *Franc-tireur*, 4 juin 1946.

4. Abel Gance, 1935. Dossier introuvable.

5. André Labrousse, courrier au président, 21 décembre 1954.

Après la révolution Bardot que nous allons évoquer, un nouveau seuil peut être franchi. Jusqu'ici, stripteaseuses et danseuses nues n'apparaissent que subrepticement dans les films de gangsters. Désormais, des longs-métrages leur sont consacrés, tels *Univers de nuit*¹ ou *Les Nus du désir*², interdits aux mineurs parce qu'ils comportent « trop de strip-tease ». À la Libération, des courts-métrages de même teneur pouvaient subir l'interdiction totale, surtout s'ils étaient étrangers comme *Ebony Parade*³. En 1968, la jurisprudence évolue encore. Le court *Playmate*⁴ – qui consiste en l'interview d'une mannequin de la « presse masculine » – comporte quatre plans de nudité intégrale : « La commission, à l'unanimité, a estimé que ce film ne dépasse pas ce que l'on trouve habituellement dans des revues telles que *Lui* ou *Playboy* et que, de ce fait, le film pouvait être autorisé à tous, y compris aux jeunes enfants⁵. »

S'il est un sous-genre cinématographique qui porte en lui l'exhibition de la nudité, c'est évidemment le film de nudistes. À en croire l'avis rédigé par Robert Touzery, en 1962, pour *Les Filles du dieu soleil*⁶, la commission aurait établi une jurisprudence en la matière : « Une partie importante de ce film se déroule dans un camp de nudistes. Sans qu'elle ait remarqué de scènes équivoques ou nocives pour la jeunesse, la commission a toutefois considéré que cette représentation abondante de nudité ne constituait pas un spectacle habituel, pouvant convenir à tous publics. Confirmant ses décisions antérieures pour des films de ce genre, elle propose l'interdiction aux moins de 18 ans. » Le film retrace le périple de trois jeunes suisses en Corse et le commentaire s'apparente à celui d'un documentaire touristique. Le réalisateur est un naturiste militant mais les mobiles du distributeur français ne se limitent pas à la promotion de la vie au grand air puisqu'il confectionne une affiche qui présente une femme nue et précise que le film « entièrement tourné en couleurs » est « rigoureusement interdit aux moins de 18 ans ». La même jurisprudence est invoquée en

1. *Universo di notte*, Montaldo, Polidoro et Pontecorvo, Italie, 1962. Moins de 18 ans, le 12 juin 1963.

2. *Ore ga sabaku n ga*, Hashida, Japon, 1962. Moins de 18 ans, le 9 juillet 1963.

3. Auteur inconnu, États-Unis, 1947. Interdit, le 12 mai 1948.

4. *Playmate*, Lambert, court-métrage, Suède. Tous publics, en VO seulement, 11 juin 1968.

5. Bruno Chéramy, note à Georges Gorse, 14 juin 1968. CAC 19870373/26.

6. *Sonne, Meer und Nackte Menschen*, Kunz, Suisse, 1962. Moins de 18 ans, par 15 voix contre 5 et 2 abstentions, le 30 avril 1963.

1968 pour *Vénus nues*¹ qui écope du même seuil d'âge « bien que les scènes de nus soient très chastes, non érotiques ». Et là encore, le distributeur laisse transparaître ses intentions par un nouveau titre, *Les Plaisirs de la chair*, deux ans après la sortie.

La jurisprudence semble donc constante. Pourtant, quinze ans plus tôt, une plénière avait attribué un visa tous publics à *L'Île aux femmes nues*² dans lequel un bonnetier, qui ambitionne un mandat de conseiller général, se laisse entraîner par une chanteuse légère, jetée dans ses bras par son adversaire. Lespinasse se retrouve alors parmi les nudistes de l'île du Levant qui le convainquent bien vite des bienfaits de leur mode de vie. Il oublie ses ambitions et son commerce, persuade son épouse de se convertir, et devient le chef du groupe. Le film a un caractère militant qui apparaît nettement lorsque plusieurs jeunes filles déclinent, seins nus face caméra, leurs origines sociales afin de démontrer que les nudistes ne sont pas des dépravés sortis du ruisseau. La dimension comique du film



Lespinasse (Félix Oudart), le bonnetier initié au naturisme dans *L'Île aux femmes nues*.

1. *The Naked Venus*, Ulmer, États-Unis, 1963. Moins de 18 ans, le 15 octobre 1968.

2. Henri Lepage, 1952. Tous publics, le 28 novembre 1952.

repose sur la bedaine, le caleçon long et l'accent méridional du notable. Cependant, l'aspect le plus désopilant du film est bien involontaire et découle des impératifs censoriaux : les femmes nudistes se signalent par leurs poitrines nues mais les hommes, quant à eux, sont obligés de proclamer inlassablement qu'ils sont nudistes pour convaincre le spectateur de ce que leurs maillots de bain démentent. L'hilarité¹ atteint son paroxysme lorsque l'évolution de l'intrigue amène les nudistes insulaires à débarquer sur une plage de la côte peuplée d'estivants ordinaires. Les hommes nudistes provoquent l'indignation des hommes non nudistes, alors que les uns et les autres sont dans la même tenue...

Enfin, sur le plan visuel, le clou du film tient aux prises de vues sous-marines. C'est aussi le cas pour *Aqua Sex*², « un film comportant très peu de dialogues, surtout visuel³ » selon son distributeur qui demande, en conséquence, à être dispensé de sous-titrage. Il s'agit, en fait, des aventures d'un biologiste qui, cherchant un trésor, trouve une colonie de sirènes. Deux versions ont été mises en exploitation successivement : dans la première, les sirènes sont vêtues de queues en écailles et de soutiens-gorge en coquillages ; dans la seconde, elles sont seins nus et arborent de magnifiques slips en moumoute. Robert Touzery aurait voulu la jurisprudence censoriale plus sévère, radicale même. Nous le savons grâce à la note qu'il rédige, après avoir été battu au sujet de *Nudist Paradise*⁴. Il suggère au ministre de passer outre et d'interdire cette production anglaise :



Une vue sous-marine d'*Aqua Sex*.

1) Si ce film est autorisé, un certain nombre d'autres productions du même genre vont immédiatement être entreprises. Elles ne présentent sans doute pas un danger très grave pour l'ordre public ou la moralité publique, mais il ne me paraît guère opportun, en France,

1. Réellement constatée par l'auteur lors d'une projection à la Cinémathèque.

2. *Mermaids of Tiburon*, Lamb, États-Unis, 1962. Moins de 18 ans, le 5 avril 1966.

3. France Continental Films, courrier au président, 25 mars 1966.

4. Charles Saunders, Royaume-Uni, 1959. Moins de 18 ans par 9 voix contre 6 favorables à l'interdiction totale et 2 abstentions.

à l'heure actuelle, de faire des films nudistes. Le nudisme ne correspond pas à une préoccupation sérieuse et importante du public.

2) Il est plus facile de couper court à ce genre de films plutôt que d'en autoriser certains puis de sévir ensuite.

3) Il y a des précédents. On a déjà interdit, dans le passé, des films nudistes.

4) S'agissant d'un film anglais, aucune réaction n'est à craindre de la part de la profession dont le libéralisme ne s'émeut qu'à l'égard des films produits par des firmes françaises¹.

Les impératrices romaines, les gitanes, les indigènes, les prostituées, les danseuses, les stripteaseuses, les nudistes et les sirènes renvoient toutes à un ailleurs spatial, temporel ou social. Leurs nudités sont exotiques, c'est-à-dire irréelles. C'est alors que survint Juliette Hardy, l'Olympia du cinéma français.

Bardot sous tous les angles

En 1956, seulement 3 % des films présentés à la commission ont subi une restriction. Cet étiage du rendement censorial ouvre une période nouvelle – conflictuelle – au cours de laquelle des cinéastes assument plus nettement leur volonté de transgression tandis que les censeurs ont de plus en plus de mal à les tenir en respect. Il n'en est pas de meilleure preuve que l'avis d'interdiction totale acquise à une voix de majorité, le 5 septembre 1956, au sujet de *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim. « La commission estime que, en raison notamment de très nombreuses scènes sensuelles, le film est inadmissible en l'état. » L'avis ne dit mot du sujet, l'indécision amoureuse de Juliette qui épouse Michel, apparemment pour ne pas être renvoyée à l'orphelinat par sa famille d'accueil, alors qu'elle aime Antoine, le frère aîné de Michel, et qu'elle hésite à céder aux avances de Carradine, le riche investisseur américain. Cet avis lapidaire constitue un jalon car il est le premier exemple d'interdiction « en l'état », c'est-à-dire de fausse interdiction.

Récapitulant, dans un courrier, les nombreux épisodes de cette affaire de censure, le producteur Raoul Lévy écrit : « À la suite de ce refus et

1. Robert Touzery, note à Louis Terrenoire, 11 février 1960, CAC 19870373/26.

sur proposition des membres délégués par la commission, nous avons effectué de nombreuses et importantes coupures¹. » Pourtant, le 17 septembre, les censeurs ont maintenu l'interdiction après avoir visionné la nouvelle version. Selon le procès-verbal, M. Ceccaldi, représentant de la Justice, défend la position de l'intransigeance : « En l'état, il demanderait l'interdiction totale. Avec coupures, l'interdiction aux mineurs ne serait pas évitée », écrit le président. Curieusement, la proposition mise aux voix est l'interdiction aux moins de 16 ans proposée par le producteur Pierre Gérin. Elle est rejetée par 10 voix contre 10 dont celle, prépondérante, du président. Drôle de plénière qui rejette une option mais n'en adopte aucune. Il en résulte – de fait – une interdiction de la nouvelle version. Cette confusion amène Raoul Lévy à écrire que la commission a « refusé de statuer² ». Comme on le voit, la force subversive du film est telle que les censeurs s'empêchent dans le protocole. Le procès-verbal indique qu'ensuite le président, le représentant des producteurs et celui de l'Information « se réunissent à l'issue de la séance pour déterminer la marche à suivre ». Le président délègue alors ces deux censeurs auprès de Raoul Lévy afin qu'il coupe à bon escient. Jamais modifications n'auront plus clairement été le fruit d'une coproduction entre auteurs et censeurs. Raoul Lévy dresse lui-même la liste des coupures qui ont permis l'obtention du visa, lors du troisième examen :

- 1 Juliette couchée derrière le drap (8 mètres 50), ouvrant le drap (4 mètres), marchant sur la route (1 mètre 70 le 22 octobre).
- 2 Séquence de la pissotière (2 m 50, 7 m 20 et 2 m 90 le 22 octobre).
- 3 Juliette lançant ses chaussures (1 m 90).
- 4 Juliette dégrafant sa robe (4 m 50 le 22 octobre).
- 5 Juliette plongeant sur le lit (10 m), embrasse Michel. Il disparaît du cadre. Elle tombe sur le lit (5 m).
- 6 Juliette se drape dans le drap (2 m 70 le 22 octobre).
- 7 Scène Antoine et Juliette sur le lit (4 m 60).
- 8 Travelling dans la pinède (17 m).
- 9 Juliette se lève du lit (7 m 90).
- 10 Plan Mambo (1 m 35)³.

1. Raoul Lévy, courrier à Gérard Frêche, 22 octobre 1956.

2. *Ibid.*

3. Raoul Lévy, courrier à Gérard Frêche, 22 octobre 1956.



Le corps de Brigitte Bardot tronqué par le bord
cadre inférieur dans la scène d'exposition
de *Et Dieu créa la femme*.

Une séquence, celle
« de la pissotière », porte
sur un dialogue surpris
par Juliette dans les toi-
lettes d'un bistrot où
Antoine se vante de la
considérer pour rien :
« Ce soir, je me l'envoie. »
Le butor vient de propo-
ser à Juliette de l'emme-

ner alors qu'il s'apprête à épouser la fille de son patron. Trois coupes
concernent des étreintes avec Michel ou Antoine. Trois autres renvoient
à la manière d'être de Juliette : sa façon de marcher, de danser, d'enle-
ver ses chaussures. Sept des dix séquences incriminées sont relatives à
sa nudité. Nous n'en analysons qu'une, en comparant le scénario¹ au
film afin de repérer les images et répliques coupées. Il s'agit de la bien
nommée scène d'exposition au cours de laquelle Éric Carradine (Curd
Jürgens) rend visite à Juliette Hardy (Brigitte Bardot) alors qu'elle prend
le soleil. Elle est nue, allongée à plat ventre derrière un drap mais, par
souti d'acceptabilité, son corps est partiellement tronqué par le bord
cadre inférieur.

Éric : – J'ai apporté la pomme.

Éric ~~cadre de profil~~

Juliette : – Quelle pomme ?

Éric : – La tentation, je n'ai pas oublié notre dernière rencontre à la
librairie.

Juliette : – Moi non plus.

Éric : – Et notre marché ?

Silence

Éric : – Vous prenez le soleil.

Juliette : – Oui

Éric (Léger sourire) : Partout ?

1. *Et Dieu créa la femme*, collection des scénarios, BiFi, SCEN 990-B298 dont
sont tirés les extraits cités. Les plans ou répliques barrés ne se trouvent pas dans la
version éditée en DVD.

Un rire court fuse derrière les draps.

Juliette—Oui

Éric : — Vous aviez accepté de me laisser écarter les draps si je vous offrais une voiture.

Silence

Éric : — Vous avez changé d'avis.

Les deux dernières répliques d'Éric sont remplacées par : « J'avais dit que je vous offrirais peut-être une voiture » tandis que Juliette est toujours cadrée allongée, derrière le drap sur lequel s'imprime maintenant l'ombre d'Éric. Le plan suivant est cadré sur Éric, debout entre les fils à linge :

— Vous avez une voiture pour moi ?

Éric met sa main dans sa poche et en sort une petite voiture d'enfant.

Il la regarde et joue avec entre ses doigts tout en parlant.

— Oui.

— Elle est là ?

— Je suis venu avec.

— Qu'est-ce que c'est ?

— Une Simca rouge décapotable.

Une main fine de jeune fille attrape un des draps et l'écarte. Éric de face. La caméra est placée de l'autre côté de la rangée de draps. En amorce, le bras nu qui écarte le drap comme un rideau de théâtre. On ne voit plus que le fil de fer. Le bras est sorti du champ en même temps que le drap.

En fait, le reste de la séquence est tourné en champs-contrechamps, cadrés aux épaules, par-dessus la corde à linge :

Éric regarde la jeune fille que nous savons nue mais que nous ne voyons pas. Son visage reflète un certain trouble et peut-être un peu d'étonnement, il ne pensait pas que la jeune fille aurait ce culot.

Juliette : — Où est la voiture ?

Éric tend le bras : la voiture est dans la paume de sa main. Aussitôt, la main revient dans le champ et tire le drap. Contre champ : la tête de la jeune femme apparaît par-dessus les draps. Elle est furieuse.

Quand elle se penche en avant, sa poitrine s'imprime dans le drap mouillé. C'est Juliette. Dix-huit ans environ, elle est belle, son visage est à la fois rieur et sensuel. Ses cheveux défaits tombent sur ses épaules. En amorce, de trois quarts dos, Éric.

Juliette (furieuse) : Sale type!... Menteur!... Vous me paierez ça!

Juliette se profile au premier plan. Elle est cadrée à la hauteur des épaules. De l'autre côté des draps, Éric la regarde en souriant, nullement impressionné par ses cris.

Juliette : Lâche!...

Soudain, elle est gagnée par le sourire d'Éric. Sa colère tombe d'un seul coup et elle éclate de rire, belle, joueuse.

Juliette : – Vous m'avez bien eue.

Éric s'approche. Il est de l'autre côté du drap, tout près d'elle. Il la regarde.

Éric : Pas encore...

De même que la colère, les deux mouvements du drap ont donc disparu mais l'amorce des deux gestes de Juliette est visible dans l'édition DVD. De plus, un plan d'Éric de face, tourné par-dessus l'épaule de Juliette, montre le drap écarté alors qu'il est tiré dans le plan suivant et dans le précédent. Cette incohérence trahit la coupure des 4 mètres de pellicule indiquée par le producteur dans son courrier aux censeurs. Ces 9 secondes de film n'ont pas été rétablies dans l'édition DVD. Idem pour le dialogue précédant l'ouverture du drap qui correspond aux 8,50 m de la première coupe.

D'autres scènes coupées sont absentes de la version actuelle du film comme ce mystérieux lancer de chaussures ou cette étreinte avec Michel



Une photographie de plateau, seule trace subsistante d'une scène coupée.

sur le lit dont il ne reste plus qu'une photographie de plateau. *A contrario*, d'autres coupes ont été rétablies comme le dialogue des toilettes, le travelling dans la pinède, la scène où la jeune femme, de profil, se lève enveloppée d'un drap qu'elle ouvre pour y accueillir Michel. Comme souvent, le film que nous connaissons ne correspond ni à la version censurée ni à la version intégrale, et pas davantage au scénario. Par exemple, dans la scène d'exposition, l'idée d'une Juliette vindicative qui se radoucit ensuite n'a peut-être jamais dépassé le stade du scénario puisque le plan où elle rit d'avoir été abusée comporte, en amorce, la main d'Éric tendant encore la petite voiture à Juliette.

Toutefois, le scénario a le mérite de révéler les intentions premières du réalisateur. L'étreinte de Juliette et Antoine, par exemple, a été modifiée au tournage. Elle devait avoir lieu sur la plage où ont échoué les deux personnages, après l'incendie de leur embarcation. De son pied nu, Juliette écrasait le visage de son beau-frère évanoui. Il la faisait tomber. Elle le repoussait puis s'abandonnait à lui. Dans le film, elle s'offre immédiatement après être tombée et c'est lui qui se détourne. Elle le suit dans la pinède, le rattrape, l'embrasse, l'étreint, et il cède à ses assauts. Le scénario originel a donc été corsé. Juliette assume son désir et prend l'initiative de l'adultère. Juliette est encore plus libre mais il serait erroné de voir une quelconque intention féministe chez Vadim. Certes, la mise en garde « Je t'en conjure Michel, réfléchis. Cette petite est un peu comme un jeune animal. Il faut la dominer. Tu n'es pas encore un homme... » a été placée dans la bouche du curé, personnage a priori rétrograde. Mais la menace « Ah, si j'étais ton père ou ton mari, je te flanquerais une bonne correction ! » émane de Carradine, personnage positif qui incarne la modernité. À la fin du film, Michel domine enfin son épouse. Lorsqu'elle danse le mambo jusqu'à la transe devant des musiciens noirs émoustillés, il lui administre les gifles magistrales que les répliques citées annonçaient.

Cette distance des auteurs vis-à-vis de la jeune tête folle n'a pas suffi aux censeurs. Dans l'avis d'interdiction, ils ciblent « les scènes sexuelles » et cela se traduit par des coupes de nudités, mais l'enjeu est ailleurs. Dans ce film, l'actrice n'est pas beaucoup plus dévêtue que dans *Manina, la fille sans voiles*¹ ou *La Lumière d'en face*², qui n'ont pas fait scandale, n'ont pas bouleversé les représentations de la féminité et n'ont pas même été

1. Willy Rozier, 1952. Tous publics.

2. Georges Lacombe, 1955. Tous publics.

interdits aux moins de 16 ans. Preuve que la subversion érotique ne tient pas principalement à la quantité de chair dévoilée, ni même à l'adultère – le scénario avait été accepté sans réserve par la précensure – mais à un adjuvant, celui de la contemporanéité du personnage féminin. Le fait que cette jeune fille soit issue de l'Assistance – dans la tradition d'un réalisme noir à la Allégret – est la seule concession faite par les scénaristes à l'exotisme social et, malgré cela, Juliette apparaît, en fin de compte, comme une incarnation crédible de la jeune fille française de 1956 ou, plus exactement, de ce qu'elle pourrait devenir. Des adolescentes se sont identifiées à une Brigitte Bardot à laquelle elles ne ressemblaient pas encore. Les adultes ont reconnu en elle leurs jeunes filles qu'ils ne reconnaissaient déjà plus.

L'année suivante, on retrouve Brigitte Bardot dans *En cas de malheur*¹ de Claude Autant-Lara, produit par le même Raoul Lévy.

Le thème du film retrace la vie d'une jeune fille qui, après s'être livrée à une prostitution occasionnelle, pratique un hold-up avec violence, est défendue pour ce délit par un avocat d'une grande sensualité qui utilise, pour obtenir l'acquittement, un faux témoignage pour salir la victime, taxée d'exhibitionnisme. Elle devient la maîtresse de son défenseur tout en gardant des relations sexuelles avec son ancien ami, puis avec la bonne engagée à cet effet. En raison de l'amoralité de ce sujet, des images qui l'illustrent très durement et de l'atmosphère pénible qui se dégage du film, celui-ci est tout à fait contre-indiqué pour les mineurs de moins de 16 ans.

Les images en cause sont, pour l'essentiel, celles d'un plan dans lequel Brigitte Bardot, tournant le dos à la caméra mais faisant face à Jean Gabin, soulève la robe sous laquelle elle ne porte pas de sous-vêtement pour s'offrir à l'avocat, sur son bureau, en guise d'honoraires. Un an après la scène censurée du drap écarté, Autant-Lara reprend l'idée d'une scène érotique reposant non pas sur ce que voit le spectateur mais sur ce qu'il sait être vu par un personnage diégétique. Après *Et Dieu créa la femme*, Autant-Lara, qui réalise ici un film en noir et blanc de facture on ne peut plus classique, se devait de procéder à une petite surenchère transgressive.

1. Claude Autant-Lara, 1957. Moins de 16 ans par 10 voix contre 5 favorables à des coupures à déterminer et 3 pour l'autorisation en l'état, le 16 juillet 1958.



La surenchère de transgression à l'affiche de *En cas de malheur*.

La trouvaille a donc été ce pubis féminin qui n'est toujours pas visible mais qui n'est déjà plus hors champ. Et le réalisateur en est si content que le plan devient affiche, dans une version assagie, il est vrai puisque la jupe n'est pas relevée. Cette fois, le voyeurisme par acteur interposé passe la barre de la censure. Recourir à la médiatisation pour rendre acceptable la transgression n'est pas tout à fait nouveau. Dix ans plus tôt, dans *Clochemerle*, c'est dans le reflet d'un miroir que l'on filmaît, furtivement, une poitrine dénudée.

Autre marque de libéralisme repérable dans le dossier de *En cas de malheur*, la censure tolère un plan de nudité intégrale. Tandis que l'avocat attend la jeune femme avec son peignoir, elle arrive de la salle de bains par une autre porte et traverse la pièce nue, au grand dam de la secrétaire. Bardot est ici filmée nue de dos alors que Vadim s'était cantonné au profil. Progressivement, la transgression gagne du terrain et elle consiste, en fait, à effectuer un travelling circulaire autour du corps féminin.

L'interdiction totale n'a pas même été mise aux voix et il faut tenter d'expliquer la clémence des censeurs vis-à-vis de ce film, malgré la surenchère visuelle, malgré les cinq motifs de censure (prostitution, homosexualité, mœurs, érotisme et méfait) et malgré le contexte – juillet 1958 – qui est celui du raidissement des pouvoirs publics vis-à-vis du cinéma. L'explication tourne, là encore, autour de la question de la

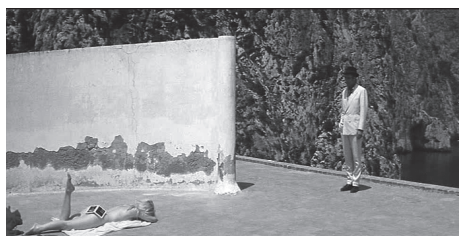


La révolution autour du corps féminin suit son cours dans *En cas de malheur*.

contemporanéité du personnage et de sa centralité sociale. Même si la nouvelle de Simenon adaptée par Aurenche et Bost est quasiment contemporaine du tournage, même si l'action se déroule dans le contemporain vague, il ne fait pas de doute que le sujet – l'ensorcellement d'un vieil avocat, victime du démon de midi, par une jeune écervelée – est bien moins subversif que la représentation du jeune couple Bardot-Trintignant. De même, la marginalité sociale du personnage incarné par Bardot est ici avérée puisqu'il s'agit d'une délinquante et d'une prostituée occasionnelle. Le risque d'y voir une représentation de la jeunesse féminine est donc moindre que chez Vadim. Enfin, sous ses abords sulfureux, la situation d'*En cas de malheur* est des plus convenues puisque, sitôt Yvette séduite, l'avocat se hâte de l'établir à grands frais dans un appartement coquet proche du Palais de Justice.

Le troisième film de l'échantillon dont l'affiche porte le nom de Brigitte Bardot est *Le Mépris* dans lequel Godard filme la fraction de seconde au cours de laquelle l'amour meurt, celui de Camille pour Paul, son mari, qui la pousse, pense-t-elle, dans les bras du producteur pour lequel il voudrait travailler. Brigitte Bardot est devenue l'icône cinématographique que l'on sait. Elle charrie derrière elle une cour de parasites et une horde de paparazzi qui ne simplifient pas le tournage. Justement, Godard filme Bardot sous un angle singulier. Alors qu'elle interprète une

jeune dactylo, Godard lui demande d'incarner à l'écran le mythe créé par Vadim sept ans plus tôt. D'ailleurs, à une exception près, tous les plans de nus la montrent à plat ventre et sont autant de citations de



Bardot filmée sous l'angle du *Mépris*.

la séquence d'ouverture de *Et Dieu créa la femme*. C'est le cas dans la séquence d'ouverture, tournée *a posteriori* sur injonction des producteurs Carlo Ponti et Joe Levine qui considéraient qu'ils n'en avaient pas eu pour leur argent en matière de nudité¹. Cette célébrisissime séquence au cours de laquelle Camille s'inquiète de savoir si Paul apprécie chaque parcelle de son anatomie – « Et mes seins ? » – a été interprétée comme une référence aux blasons de la littérature médiévale² mais il est aussi envisageable que le cinéaste ait voulu filmer un corps de star réifié par la célébrité. Après avoir été filmé d'un point de vue transgressif par Vadim, d'un point de vue convenu par Autant-Lara, il n'est pas impossible que le corps de Bardot ait été cadré par Godard sous l'angle du mépris, tout simplement³. Sur la terrasse de la villa où elle prend le soleil, le réalisateur la filme avec un livre ouvert posé sur les fesses. Il s'agit d'un polar intitulé *Entrez sans frapper*⁴. Ce sommet de misogynie n'est, d'ailleurs, pas isolé dans la carrière du cinéaste.

La dernière séquence du film à faire apparaître le corps nu de l'actrice est un bain de mer, cadré en plongée de façon très large, donc pudique. Là encore, le spectateur la voit faire ses brasses de dos. Cette insistance à filmer le postérieur de l'actrice a fait dire aux détracteurs de Godard que *Le Mépris* était un film tourné en « fessecolor⁵ ». Ce plan de baignade peut être mis en regard d'un autre, un rush de *L'Odyssée* – le film dans le film tourné par Fritz Lang dans son propre rôle – où l'on voit une femme nue

1. Michel Marie, *Le Mépris de Jean-Luc Godard*, Paris, Nathan, 1990, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 92.

3. Selon Geneviève Sellier, dans ce film comme dans *Vie privée*, la créativité, associée à la masculinité, est étouffée par la société de consommation, associée à la féminité. Voir Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, p. 180.

4. Antoine de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 239.

5. *Le Canard enchaîné*, 3 janvier 1964.

nager et faire des pirouettes dans l'eau. Le producteur Prokosch rit vulgairement et questionne : « C'est de l'art mais est-ce que le public comprendra ? » Ce qu'il y a à comprendre, c'est que cette baigneuse-là est cadrée serrée. Cette « sirène » qui n'est pas même créditée au générique peut être filmée sous tous les angles, pilosité comprise, contrairement à Bardot. Preuve que, chez Godard comme chez ses confrères, les audaces visuelles sont plus aisées à entreprendre avec des figurantes. Nous retrouvons ici le curseur de la centralité.

Tout comme la sortie du film, la plénière a été reportée de deux mois en raison des démêlés opposant Jean-Luc Godard et Georges de Beauregard à Carlo Ponti et Joe Levine au sujet de la quantité de chair exhibée par Bardot¹. Ces démêlés ont d'ailleurs défrayé la chronique et c'est dans ce contexte qu'a finalement lieu la plénière. Bien que le vote du seuil à 18 ans ait été serré – dix voix contre neuf – le président Ségogne se montre étonnamment bref : « Interdiction aux mineurs en raison de nombreuses scènes de nu et de certains mots particulièrement grossiers. » Cette sobriété tranche avec les longs développements qui ont justifié, trois mois plus tôt, l'interdiction de *La Femme mariée*, du même Godard. L'explication est double : d'une part, Henry de Ségogne vient justement d'avoir à se dédire quant à ce film et, d'autre part, les rigueurs extrêmes infligées à cette *Femme mariée* tenaient justement au fait que la nudité de Macha Méril était celle d'une femme française contemporaine tandis que le personnage du *Mépris* est, bien davantage, celui d'une star filmée à Capri.

Terminer une révolution

Dans les années suivantes, les réalisateurs français tentent d'achever les 360 degrés de révolution qu'ils ont entrepris autour du corps. Les censeurs sont, de surcroît, confrontés à la plus grande licence accordée aux cinéastes sous d'autres cieux. Ainsi, la commission doit-elle faire face, en 1966 et 1967, à deux œuvres du Suédois Vilgot Sjöman qui heurtent sa jurisprudence en ne dissimulant pas la pilosité pubienne d'un homme (*Ma sœur... mon amour*) et d'une femme (*Je suis curieuse*), ce qui donne lieu à coupures. À cette date, qui est celle du début de l'obsidionalité,

1. Antoine de Baecque, *Godard, op. cit.*, p. 241.

les censeurs tentent encore de refréner les audaces visuelles des productions françaises. En témoigne l'examen en précensure du scénario de *Barbarella*¹ de Vadim. Le projet est conçu pour être l'événement de la saison 1968. Le producteur Dino de Laurentiis investit 9 millions de dollars pour adapter la bande dessinée de Jean-Claude Forest² éditée par Éric Losfeld. Le personnage féminin qu'incarne Jane Fonda est novateur car il se positionne aux antipodes du stéréotype de l'héroïne belle et vulnérable. *Barbarella* allie sensualité, indépendance et intrépidité. Cette guerrière amazone n'a plus à être perpétuellement sauvée par la gent masculine. C'est elle, au contraire, qui sauve l'univers. Car, en l'an 40 000, alors que la guerre a été abolie depuis des lustres et que seul l'amour est à l'ordre du jour, le maléfique Duran-Duran menace l'harmonie universelle par l'invention d'une arme redoutable : le poly-rayon 4. *Barbarella* est missionnée pour neutraliser ce triste sire afin que l'univers ne retombe dans « la chienlit archaïque ». Trace ténue mais réelle de la contemporanéité du tournage et des événements de Mai.

Découvrant le projet, Henry de Ségogne « demande dès maintenant au producteur de faire attention aux scènes qui ont pour but de donner à *Barbarella* une réalité physique³ ». Le président a été servi puisque Roger Vadim a fait le choix, comme en 1956, de dévêtir intégralement sa compagne dès la première séquence, celle du générique. Seules les lettres en incrustation lui servent de cache-sexe. L'impression très réussie d'apesanteur a été obtenue en filmant l'actrice au ralenti et en plongée zénithale sur un écran de plexiglas. L'astropilote s'affaire à enlever son scaphandre dans l'apesanteur de son vaisseau spatial délicieusement tapissé de fourrure mordorée et décoré de peintures impressionnistes. Après ce strip-tease, Jane Fonda n'apparaît plus nue mais toujours légèrement vêtue, de la peau de bête au justaucorps en passant par la résille et le plastique transpa-



Jane Fonda donne sa « réalité physique »
à *Barbarella*.

1. Roger Vadim, 1967. Moins de 18 ans par 13 voix contre 8, le 24 septembre 1968.

2. Jean-Claude Forest, *Barbarella*, Paris, Le Terrain vague, 1964.

3. Henry de Ségogne, demande de précensure, 9 mai 1967.

rent. Car ses tenues souffrent de ses aventures. Heureusement, les bons samaritains qu'elle croise ont toujours une tenue de rechange pour la dépanner et elle ne se change pas moins de sept fois. La récurrence de ces déshabillages et rhabillages témoigne du fait que les formes de Jane Fonda sont bien au centre de l'œuvre, comme l'avait redouté Henry de Ségogne, mais l'auteur donne à les imaginer plus qu'à les voir.

Barbarella, comme ses congénères, ne connaît de l'acte d'amour qu'une version aseptisée, celle des « dragées de transfert d'émotion » jusqu'au jour où des primitifs rencontrés aux confins de la galaxie l'initient à « la vieille méthode ». À partir de là, les ébats se succèdent. Mais, pour ne pas tenter le diable vis-à-vis de la censure, on a sagement traité ses ébats par des ellipses. L'intimidation fonctionne encore et la sous-commission qui examine le produit fini hésite entre une limitation à 13 ans à cause de « l'horreur » et un seuil à 18 ans pour cause d'érotisme « discret¹ ». La plénière tranche en faveur de la mesure la plus sévère : « [...] en raison du caractère morbide et érotique contre-indiqué pour les jeunes mineurs. Les experts psychiatres de la commission ont insisté sur les conséquences que pouvaient entraîner diverses scènes sur l'inconscient des jeunes spectateurs. » Parmi les scènes incriminées, érotiques et morbides à la fois, « teintées de sadisme² » écrivaient les précenseurs, se trouve celle de « la machine à tuer de plaisir », sorte de piano générateur d'orgasmes à répétition grâce auquel Duran-Duran pense se débarrasser de l'héroïne, mais c'est la bien mal connaître car c'est elle, au contraire, qui épuise l'engin. Lors de la précensure, on s'était aussi inquiété de scènes « entre les deux femmes où se précisent les tendances "hors nature" de la Reine³ ». Là encore, l'intimidation a fonctionné puisque Barbarella se refuse à elle.

Le travelling circulaire s'achève – c'est notable – en juin 1968, lorsque les censeurs octroient un visa sans coupures à *La Motocyclette*⁴ où apparaissent des pilosités pubiennes qui sont, désormais, celles des personnages principaux incarnés par Marianne Faithfull et Alain Delon. En précensure, Robert Touzery menace le producteur de coupures s'il dépas-

1. Sous-commission, 24 septembre 1968.

2. Bruno Chéramy, avis de précensure, 6 juin 1967.

3. Mireille Latil, avis de précensure, 6 juin 1967.

4. *The Girl on a Motorcycle*, Cardiff, Royaume-Uni, 1967. Moins de 18 ans, le 11 juin 1968.

sait « ce qui est normalement admis, même pour les films réservés aux adultes¹ ». Le seuil d'âge attribué au film achevé, obtenu sans vote, cadre parfaitement avec le matériel publicitaire – « le titre en dit long mais il y a encore plus à voir ». Ce dossier ne donne donc lieu à aucun incident. Toutefois, le psychiatre Yves Roumajon, du collège des experts, rédige à l'attention de ses collègues une lettre qui exprime sa « lassitude résignée » face à ce nouveau recul de la jurisprudence :

Je veux bien que la pilosité pubienne de Madame Faithfull et de Monsieur Delon délicatement entrevues à travers un bouquet de roses constituent les ressorts nécessaires d'une action dramatique actuelle et qu'on les montre, par conséquent, en couleur et sur grand écran. Mais il faudrait alors prévenir tous les couples, fussent-ils aussi jeunes et aussi beaux, inspirés ou non par le cinéma, mais privés de caméra et de studio, qu'à vouloir exercer leur sensualité dans les bois de Chaville ou de Saint-Tropez, ils ne bénéficieraient pas d'une avance sur recette mais des rigueurs de l'article 330 du Code pénal. Il est possible également que la sensualité et l'érotisme soient devenus l'apanage exclusif des couples hors mariage, avec une expansion encore timide vers l'homosexualité féminine. Mais comment les autres minorités érotiques et les couples légitimes ne se sentiraient-ils pas rejetés de ce domaine et réduits à l'état de groupuscules insuffisamment développés ! [...]

Lorsque la vie n'est qu'ennui, lorsque la jeunesse est triste et les vieillards libidineux, les paysans sordides, les militaires défaitistes, les ouvriers ignorants, les épouses vénales, les mères incestueuses, les savants dépravés, lorsque les putains sont héroïques, les voleurs loyaux, les entremetteuses pures, les pervers généreux, les toxicomanes travailleurs, les escrocs fidèles et les meurtriers courageux, cela s'appelle peut-être l'Aurore, comme à la fin d'Électre²...

Le D^r Roumajon a raison. La jurisprudence censoriale ne va plus cesser d'en rabattre en matière de nudité, comme le montre le compte-rendu enthousiaste rédigé par Alfred Barbariche, en 1974, au sujet de

1. Robert Touzery, précensure, 26 août 1967.

2. Yves Roumajon, courrier aux membres de la commission, 18 juin 1968.

*La Kermesse érotique*¹ : « Avouons cependant que, dansant ou s'ébattant dans des décors d'intérieur d'assez bon goût, les femmes intégralement nues choisies par l'auteur sont dotées d'académies superbes qui font concurrence à la beauté virile des hommes en tenue d'Adam, sauf pour le sexe qui n'est jamais visible². »

Les mots pour le dire

Suggérée par la nudité, la sexualité peut aussi être évoquée par le discours, en attendant d'être purement et simplement représentée. Le premier film de l'échantillon à évoquer la sexualité date de la Libération. On le doit à Maurice Cam, mais surtout à Jean de Létraz, directeur du Théâtre du Palais-Royal pour lequel il crée de nombreux vaudevilles comme *On demande un ménage*³, dont la première date du 22 octobre 1942. C'est lui qui signe les dialogues de l'adaptation en 1945. La trame repose sur le duo formé par deux garçons fraîchement démobilisés qui ne savent comment subsister et décident de répondre à une petite annonce demandant un ménage constitué d'un jardinier et d'une cuisinière. L'un d'eux doit donc se travestir. « Par 6 voix contre 2, la commission a cru devoir refuser à ce film non seulement le visa d'exportation mais même le simple visa d'exploitation en France. Elle a estimé que cette production atteignait un degré de déficience artistique et de bassesse intellectuelle dont on chercherait vainement, et fort heureusement d'ailleurs, un équivalent dans la production cinématographique contemporaine » écrit Georges Huisman.

Un mois plus tard, le film obtient son visa avec seuil d'âge et sans exportation après de multiples coupures de dialogues. Certains évoquent le travestissement : « Bon... Alors, si tu consens à faire la femme, je veux bien t'accompagner⁴. » D'autres égratignent l'institution du mariage :

1. Jean Le Vitte, 1974. Moins de 18 ans (PS), le 25 juin 1974.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 25 juin 1974.

3. Maurice Cam, 1945. Interdiction par 6 voix contre 2, le 20 mars 1946. Moins de 16 ans et interdit à l'exportation après coupures, le 3 septembre 1946.

4. Dialogue retranscrit d'après découpage et nomenclature des coupes, comme toutes les citations à suivre.

« Quand on est uni à un être ~~par les liens sacrés de la chair...~~ » D'autres, enfin, sont relatifs à la sexualité féminine :

Octave : – Votre mari sait-il s'y prendre avec vous ?

Jacques : – Oh, vous savez...

Octave : – Tout est là !

Preuve que les formes culturelles ne sont pas logées à la même enseigne, ces dialogues n'ont posé problème à personne – même sous l'Occupation – lorsqu'ils n'étaient accessibles qu'au public des Grands Boulevards. Leur large diffusion en province et à l'étranger, sous étendard français, est insupportable aux censeurs⁵.

Dix-sept ans plus tard, la commission examine un film de George Cukor qui se présente comme une enquête sur la sexualité des Américaines : « Le D^r Georges Chapman, psychiatre renommé et plusieurs collaborateurs, dont Paul Radford, arrivent à Briarwood, banlieue de Los Angeles, habitée surtout par des gens aisés. Le D^r Chapman vient se livrer à une étude scientifique sur la vie sexuelle des femmes de Briarwood⁶. » Même s'il s'inspire du rapport Kinsey⁷, *The Chapman Report*, l'élément scientifique est prétexte à évoquer la sexualité à travers les cas de quatre femmes. La fin moralisatrice a été imposée à la Warner par la Legion of Decency. Ainsi, après quelques péripéties, la femme qui avait un amant le quitte et retrouve son mari, celle qui a tenté une aventure sexuelle rentre chez elle, celle qui était frigide devient « vibrante » et la « divorcée séduisante, complètement obsédée par les questions sexuelles⁸ » se suicide. Tout est donc rentré dans l'ordre. Enfin, la production a imposé un épilogue qui a pour fonction de désexemplariser le cas des quatre personnages féminins : « Le rapport du D^r Chapman conclut en affirmant que la destinée dramatique de ces quatre femmes constitue une exception dans la vie ordinairement paisible des habitants de Briarwood. [...] En épousant une fille de Briarwood, un homme a de grandes chances de

5. Pour une étude plus détaillée de ce dossier, voir Frédéric Hervé, *op. cit.*, p. 165-167.

6. Texte de présentation fourni par le distributeur.

7. Alfred Kinsey, *Le Comportement sexuel de l'homme*, éditions du Pavois, Paris, 1948, 1020 p.

8. Texte de présentation fourni par le distributeur.

faire un heureux mariage. » Le distributeur exploite le film sous le titre *Les Liaisons coupables*¹ et la commission l'interdit aux mineurs « en raison de la nature du sujet » sans plus de commentaires.

Avec *Ulysse*², les censeurs ont, cette fois, affaire à une fiction assumée. L'avis signé de Robert Touzery montre que l'adaptation littéraire est suffisamment légitimante pour en imposer aux censeurs :

Ce film, tiré de l'œuvre de James Joyce, prenant comme trame la description de la journée d'un « homme quelconque », s'attache à décrire le comportement intérieur de cet homme, les pensées, les rêves et les fantasmes qui l'habitent. Son imagination et son rêve intérieur l'entraînent très souvent vers des préoccupations de caractère sexuel et érotique, que le dialogue du film, comme certaines images, évoque avec précision et réalisme. Le film se termine enfin par un long monologue intérieur de la femme de cet homme, monologue construit selon la même technique d'évocation du passé où la nature des scènes évoquées et le vocabulaire employé, d'un érotisme violent, agressif et souvent poétique, ont une vigueur, un réalisme et un degré de précision dans la description qui rendent à coup sûr le film passible de l'interdiction aux mineurs de 18 ans. La commission propose donc cette mesure, sans retenir aucune coupure de dialogue, compte tenu de l'originalité et des mérites esthétiques certains de cette œuvre.

Cet exemple montre bien que l'érotisme peut passer par les mots. *Persona* en donne un autre exemple, en cette même année 1967, avec une séquence au cours de laquelle Alma (Bibi Andersson) raconte une expérience d'amour à quatre sur une plage. Le film se voit attribuer un seuil d'âge en raison « des sous-titres, qui suggèrent, dans une séquence très longue, des images érotiques très précises ». Mais, à l'issue de la plénière, une main insatisfaite rajoute sur l'avis : « interdiction de doublage ». Comme nous le savons, les productions allemandes qui évoquent la sexualité sous divers prétextes sont considérées avec mépris par les cen-

1. *The Chapman Report*, Cukor, États-Unis, 1962. Moins de 18 ans par 14 voix contre 5 et 2 abstentions, le 5 février 1963.

2. *Ulysses*, Strick, Royaume-Uni, 1967. Moins de 18 ans, le 21 septembre 1967.

seurs. L'exception a pour titre *Initiation au bonheur sexuel*¹ et a simplement enchanté Alfred Barbariche :

Ce film cru, réaliste comme il est difficile de l'être davantage, montre, comme il a été dit plus haut, la sexualité débarrassée de tout sentiment de péché ou de honte. Il pourra aider les couples insuffisamment avertis, réticents ou inexpérimentés, à trouver l'harmonie sexuelle gage du bonheur conjugal. Je le crois dénué d'arrière-pensées suspectes, d'exhibitionnisme complaisant comme de voyeurisme cinématographique. Les couples (du modèle courant) sont manifestement des acteurs bénévoles et, si le commentaire est d'une grande précision, il n'est jamais égrillard ou simplement trivial. On dirait un cours – d'un genre spécial, il est vrai – mais qui, s'il étonne (et instruit), n'arrive pas à scandaliser ou à choquer².

Mais la plénière décide de soustraire le film au regard des adolescents « en raison du sujet (l'éducation sexuelle) et des scènes qui se veulent didactiques mais n'en sont pas moins réalistes ». Il est vrai que si « l'éducation sexuelle est à l'ordre du jour » comme l'a écrit Alfred Barbariche, elle n'entre officiellement dans les programmes scolaires que deux ans plus tard³. Henry de Ségogne n'est donc pas totalement hors du temps en considérant qu'elle ne doit débiter qu'à 18 ans.

Des ébats sans ellipses

Dans son rapport de 1960, Henry de Ségogne tient pour incontestable que les actes sexuels doivent rester du domaine de l'intimité : « La projection filmée des aspects physiques de l'amour humain dénature, en l'enlevant à son ordre propre, en en faisant un spectacle, une réalité humaine qui relève de la vie intérieure dans son double élément physique et moral :

1. *Technik der körperlichen Liebe*, Krausser, RFA, 1968. Moins de 18 ans, le 29 avril 1971.

2. Alfred Barbariche, sous-commission, 25 mai 1971.

3. La circulaire Fontanet date du 23 juillet 1973. Voir A. Giami, « Une histoire de l'éducation sexuelle en France : une médicalisation progressive de la sexualité (1945-1980) », *Sexologies*, Vol. 16, t. 3, juillet-septembre 2007, p. 219-229.

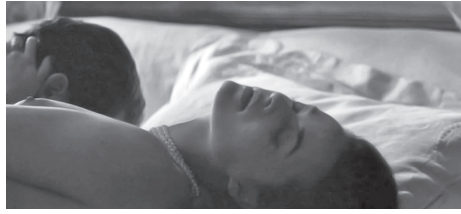
elle en est exactement la *profanation*¹. » Un an et demi plus tôt, la commission découvrait *Les Amants* de Louis Malle. Jeanne (Moreau) est l'épouse d'un bourgeois de province qui l'ennuie. Elle se distrait par des séjours hebdomadaires à Paris où une demi-mondaine la promène dans le monde tandis qu'un bellâtre s'éprend d'elle. À la suite d'une panne de voiture, elle est ramenée chez elle par un inconnu. Par défi, son mari offre l'hospitalité au bon samaritain. La nuit venue, Jeanne, qui ne trouve pas le sommeil et se sent étouffer entre « son mari odieux et son amant ridicule », selon le narrateur, déambule dans le parc. Elle y retrouve l'homme dans la voiture duquel elle a ri de si bon cœur dans l'après-midi. Le commentaire indique que « l'amour peut naître d'un regard » et le réalisateur filme avec complicité leur nuit d'amour. Au point du jour, Jeanne abandonne son mari, sa fille, sa vie, sans explications. Le seuil à 16 ans, est justifié par ce commentaire : « de nombreuses scènes où les amants se retrouvent, notamment dans le lit ou dans la baignoire, présentent un caractère de lascivité excessive », et est prononcé à l'unanimité mais cette unanimité masque un vote serré sur l'opportunité de couper les deux scènes citées par Gérard Frèche.

Le caractère transgressif de la scène de la baignoire tient à la promiscuité des corps que l'on sait nus sans les voir mais la transgression est atténuée par le rire des personnages.

La scène du lit, quant à elle, surpasse en audace, mais aussi en virtuosité, tout ce que les réalisateurs ont pu produire depuis la Libération. Les amants s'allongent en travers du lit et sont cadrés de profil, en très légère contre-plongée et en plan rapproché à la poitrine. Grâce à un décrochage puissant, celle de Jeanne se détache des draps blancs qui donnent sa lumière à la scène. L'amant embrasse son visage, son cou paré de perles, sa poitrine, puis disparaît par le bord gauche du cadre, réapparaît par le haut pour l'embrasser encore avant de disparaître à nouveau. Le cadre s'est resserré sur elle, ses lèvres humides des baisers reçus sur lesquelles elle passe sa langue, sa tête qu'elle balance doucement à droite puis à gauche. À cinq reprises et de plus en plus distinctement, elle dit : « Mon amour ! » Puis, elle jette sa main ouverte sur le lit, près de sa chevelure. La caméra panoramique pour suivre cette paume de main qui glisse, se crispe, se détend enfin, avant qu'elle n'ordonne : « Prends ma main ! » Depuis, cette figure du cunnilingus diégétique hors champ a été reprise

1. Henry de Ségogne, rapport cité.

à satiété jusqu'à devenir un poncif mais, en 1958, elle est inédite pour le censeur, pour le critique François Truffaut qui évoque « la première nuit d'amour du cinéma français¹ » et pour le spectateur aussi, comme le montre le scandale qu'a suscité la pro-



La « lascivité excessive » de Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory dans *Les Amants*.

jection à Venise². Ce plan pourrait sombrer dans la mièvrerie ou la vulgarité mais, comme dans l'ensemble du film, un petit miracle se produit, même un demi-siècle plus tard, sans que l'on sache exactement si on le doit à la fluidité des images d'Henri Decaë, aux violons de Brahms, à la puissance du jeu de Jeanne Moreau dont la gravité donne crédit à cette interprétation du bonheur absolu ou à l'amour désespéré que Louis Malle porte à la comédienne au moment du tournage. Du point de vue de la censure, la nouveauté est la représentation d'un acte sexuel hors champ mais sans ellipse. Si l'acte n'a pas été *vu* à l'écran, il a été *vécu* à l'écran et nous sommes présents avant, pendant, et après. Ces nuances ne sont pas accessoires en 1958. Exportée aux États-Unis, l'œuvre de Louis Malle subit les assauts des ligues de vertu et les procès s'enchaînent d'État en État, à partir de l'Ohio, jusqu'à ce que la Cour suprême en vienne, pour l'occasion, à définir la pornographie. Que les juges états-uniens aient exonéré le film de cette catégorisation infamante, par 6 voix contre 3, n'enlève rien au fait que la question de la pornographie a été posée, dès lors qu'un acte sexuel a été représenté à l'écran sans ellipse³.

L'étape suivante consiste à représenter des actes sexuels sans ellipse ni hors-champ. C'est ce qu'a fait Bergman dans *Le Silence* en 1963. Le film met en présence deux sœurs, Esther et Anna, ainsi que le fils de celle-ci. Le trio est contraint de faire étape dans un hôtel quasi désert, au sein d'une ville parcourue de charrettes à chevaux et de chars de combat, dans un pays non identifié dont la langue est étrangère aux personnages. Esther est inhibée et se meurt. Anna séduit et s'irrite du regard inquisi-

1. François Truffaut au Festival de Venise, 7 septembre 1958.

2. Simone Debreuillh, « L'accueil fait par Venise aux "Amants" de Louis Malle : hypocrisie ou incompréhension ? », *Libération*, 8 septembre 1958.

3. Jean-Luc Douin, *Dictionnaire*, p. 27.

teur de sa sœur. L'enfant erre dans les couloirs de l'hôtel. C'est un film sur le silence qui sépare Anna et Esther mais unit Anna et son amant dont elle se réjouit de ne pouvoir comprendre la langue. À propos de ce film, Bergman a écrit que son chef opérateur et lui-même avaient « décidé d'être parfaitement impudiques et de ne rien refouler. Et il y a, dans ce film, une volupté cinématographique que je revis avec joie¹ ». Ce n'est pas exactement le sentiment éprouvé par Robert Touzery :

Le comportement des deux sœurs est dominé par des préoccupations sexuelles qui donnent au film son ton dominant et sont la source essentielle, encore que très artistique et très prenante, de l'intérêt que peuvent y prendre les spectateurs. Ce film est donc assez envoûtant mais au prix de certaines scènes assez inhabituelles au cinéma. On présente, en particulier, dans des séquences parfaitement explicites une femme se livrant au plaisir solitaire, un couple se livrant à l'acte sexuel dans une salle de spectacle, un autre couple se livrant à la même activité dans une chambre d'hôtel. La présence d'un enfant, qui est plus ou moins le témoin de ces scènes, a été relevée par la commission comme une circonstance aggravante. En définitive, sans nier le caractère personnel de ce film, la commission a considéré que les scènes précitées ne pouvaient en aucun cas devenir la matière ordinaire d'un spectacle cinématographique. Relevant, en outre, que lesdites scènes étaient probablement passibles de poursuites pénales, elle a conclu à l'interdiction totale.

Le scrutin a opposé fonctionnaires et experts aux professionnels. Une semaine plus tard, René Schaeffer, un chef scout qui siège au titre du Haut comité à la jeunesse, rédige une note qui atteste que le débat a été extrêmement vif au sein de la commission. « Examinons une hypothèse quelque peu absurde : celle où le Ministre désirerait envisager de manifester de la clémence² » écrit-il. Le censeur redoute, exige d'être consulté par le ministre et menace à demi-mot : « *Le Silence* est le cas typique de films qui, si par impossible ils étaient autorisés à sortir, entraîneraient incontestablement des troubles à l'ordre public. » Certains de ses arguments

1. Ingmar Bergman, *Images*, traduit par C. Burjstrom et L. Albertini, Gallimard, 1992, p. 108.

2. René Schaeffer, courrier à Henry de Ségogne, 2 mars 1964.

sont lumineux : « Les Suédois sont les Suédois. Les Français – nous –, nous sommes ce que nous sommes. » Il n'en reste pas moins que Robert Touzery a prononcé une fausse interdiction, invitant le distributeur au repentir au sujet de trois scènes.

Alain Peyrefitte informe donc le distributeur que le visa sera délivré après que « [ses] représentants [auront] pu constater que les allègements demandés ont bien été effectués¹ ». Le lendemain, Cocinor précise la longueur des coupes effectuées « sous le contrôle de Monsieur Chéramy et de Monsieur de Ségogne² ». Mais le ministre n'est pas satisfait et se rend au CNC pour étalonner les coupes à la visionneuse, du tranchant de la main : « Bon, on coupe à partir d'ici et on reprend à partir de là³... »

La scène de la masturbation d'Esther est un plan de 31 secondes. Elle s'est enivrée et fume beaucoup, se jette en arrière en travers du lit. Bergman la filme à l'envers, en plan moyen, son visage au premier plan, son corps étendu, les plis et replis des voilages aux fenêtres qui forment l'arrière-plan puis le pyjama qu'elle dénoue, les jambes qui se replient et les pieds qui se joignent, la main qui caresse un sein sous l'étoffe avant que l'autre main ne glisse dans le bas de pyjama. La caméra effectue un travelling avant en même temps qu'un panoramique vertical de façon à ne plus cadrer que le visage en gros plan et en plongée, les mouvements de la tête à droite et à gauche, la jouissance signifiée par une inspiration profonde, l'écarquillement des yeux, la bouche ouverte sur des dents serrées. Le plaisir a été obtenu rapidement, sans volupté, sans se décriper, presque douloureusement. Le visage finit par se détendre tandis que le corps pivote pour se recroqueviller dans une position fœtale alors que la caméra inverse le panoramique et le travelling pour revenir, elle aussi, à sa position origi-



Scène coupée « de la masturbation d'Esther »
dans *Le Silence*.

1. Alain Peyrefitte, courrier à Cocinor, 5 mars 1964.

2. Cocinor, courrier à Alain Peyrefitte, 6 mars 1964.

3. Bruno Chéramy, entretien cité.



Scène coupée
« du couple dans la loge de music-hall ».

nelle. Le plan a été allégé de 5 secondes et demie¹, ce qui pourrait correspondre à la durée pendant laquelle la main d'Esther glissée dans son pyjama est visible à l'écran, avant le recadrage.

La scène du couple au balcon du music-hall commence par un long plan rapproché d'Anna

qui tourne lentement la tête sur sa droite où quelque chose la distrait du spectacle donné sur scène. Un plan subjectif qui correspond au regard d'Anna montre un couple qui s'étreint sur une chaise. La femme est assise à califourchon sur son amant. Elle plonge les mains vers l'entrejambe de l'homme (plan moyen). Ils s'embrassent (gros plan). Son chemisier est ouvert sur une poitrine nue qu'il embrasse (plan rapproché). Les contorsions des corps rejetés en arrière sont maintenant filmées en champ-contrechamp comme un dialogue : plongée sur le buste de la femme, bref insert d'Anna troublée, plongée sur le buste de l'homme, plongée sur le buste de la femme. Anna quitte le music-hall, troublée au point de laisser échapper sa cigarette. La coupe de 7 secondes et demie² correspond certainement à la durée des trois plans en plongée.

À la fin du film, Esther rejoint sa sœur dans la chambre où elle s'ébat avec son amant. À la colère d'Anna qui reproche à sa sœur de ne l'avoir jamais aimée, Esther ne cesse de répondre « Pauvre Anna ! », puis elle sort. Anna se renverse violemment sur le lit. Son fou rire se transforme en crise de nerfs tandis que l'homme tente de l'étreindre. Elle renverse une table. Une lampe se brise. Elle pleure bruyamment, se redresse, se penche sur l'armature de fer du lit, s'y cramponne comme aux barreaux d'une cellule. Bergman fait à nouveau le choix de la plongée pour filmer l'étreinte. Anna est toujours agenouillée sur le lit. L'homme prend place derrière elle, remonte sa combinaison et un lent mouvement de bassin

1. « Scène de la masturbation d'Esther. Coupe: 2 mètres 40 », Cocinor, courrier à Alain Peyrefitte, 6 mars 1964.

2. « Scène du couple dans la loge de music-hall. Coupe: 3 mètres 90 », *Ibid.*

s'insinue tandis qu'Anna s'apaise doucement. C'est sans doute dans ce plan qu'un allègement de 18 secondes et demie a été effectué¹.

Le point commun des trois scènes est dans le recours à la plongée par laquelle Bergman nous invite à nous pencher sur la sexualité des person-



Scène coupée
« d'Anna et de l'homme ».

nages. Les éclairages respectifs, quant à eux, informent la façon, radicalement différente, dont ces personnages vivent leur sexualité². Esther se soulage en pleine lumière, face à une fenêtre, et, chez Bergman, la surexposition de la sexualité renvoie à la honte et à la culpabilité. Esther meurt de ses inhibitions. À l'inverse, l'étreinte du couple du music-hall a lieu dans la pénombre, ce qui traduit l'absence totale de honte de ce couple qui semble ignorer qu'il s'exhibe en public. Entre ces deux situations antagonistes, l'étreinte d'Anna est exposée de façon contrastée et la lampe qu'elle brise signifie qu'elle s'est libérée de la culpabilité. La bande-son renforce encore la différenciation des trois scènes : le couple du music-hall fait l'amour sur des accords de violon provenant de la scène. Anna se masturbe dans l'épaisseur de son silence. Le balancement du corps d'Esther est accompagné de ses sanglots. Ainsi, rien de gratuit ne peut être décelé dans les portions de pellicule, hautement significantes quant à la psychologie des personnages, qui ont insupporté les censeurs. Le rédacteur de l'avis d'interdiction qui ne peut taxer le réalisateur de complaisance se voit contraint de qualifier son inspiration de « très artistique » et se trouve conduit à faire un procès d'intention... au public ! Quelles que soient les qualités du film, « l'intérêt que peuvent y prendre les spectateurs », dont les bas instincts sont avérés, ne fait aucun doute.

1. « Scène d'Anna et de l'homme après qu'Esther ait quitté la chambre où ils se trouvent. Coupe 8 mètres 40 », *Ibid.*

2. Pour les rapports entre lumière et nudité chez Bergman, voir Alain Bergala, « Bergman (Ingmar) » in *Une encyclopédie du nu au cinéma*, op. cit., p. 56.



Un glissement de sens pérenne coproduit
par le censeur et le distributeur.

En plus des coupes, Alain Peyrefitte a exigé des modifications de dialogues dont il n'était nullement question dans l'avis du 25 février. Au milieu du film, Anna confesse à Esther qu'elle vient de se donner à un homme : « L'homme m'a suivie. On savait pas où aller, on est entrés dans une Église sous un porche. Là, on a fait

l'amour par terre, derrière de gros piliers. Là, il faisait frais.¹ » À la fin du film, Esther pressentant sa mort imminente, parle seule : « Tissus érectiles. Affaire d'érection, de séduction. Une confession avant l'extrême-onction. Le sperme *Tout ça pour moi ça sent mauvais et j'ai le nez fin. Je sentais le poisson pourri quand j'ai été fécondée. C'était pareil quand j'ai été conçue.* Personne ne vous y oblige bien sûr². » Passons sur le fait que les « gros piliers », à la fonction symbolique évidente, deviennent incongrus sous un porche. La deuxième modification engendre un glissement de sens qui a été pérennisée dans l'édition DVD actuelle. Être conçue ou fécondée ne revient pourtant pas au même. Bergman avait choisi de nous révéler l'existence d'une grossesse passée ou d'un enfant absent ou disparu. Alain Peyrefitte a demandé la modification des « propos relatifs aux sécrétions sexuelles³ » et le distributeur a fait le reste. Il s'agit bien ici d'une coproduction de détournement.

1. Cocinor, courrier à Alain Peyrefitte, 6 mars 1964.

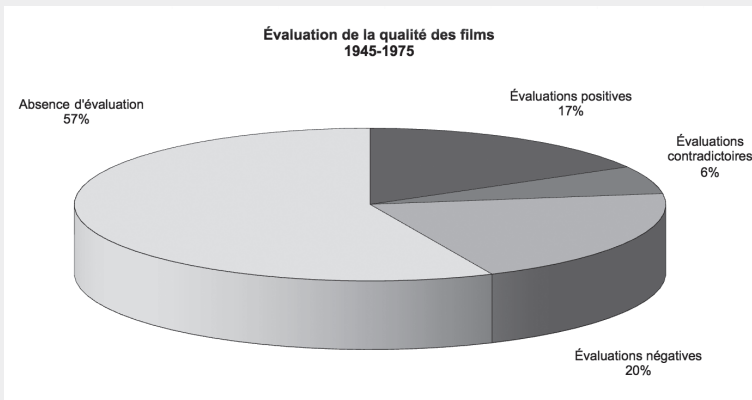
2. *Ibid.*

3. Alain Peyrefitte, courrier à Cocinor, 5 mars 1964.

UN ENJEU : L'EXPERTISE DE LA QUALITÉ

Une question a taraudé la commission pendant trois décennies : celle de savoir si l'évaluation de la qualité devait ou non faire partie des critères censoriaux. En 1946, l'Association française de la critique de cinéma propose, quant à elle, que la qualité devienne l'unique critère des censeurs¹. Mais elle n'a trouvé d'oreilles complaisantes que celle du président Huisman, peut-être parce qu'il est l'ancien directeur général des Beaux-Arts du Front populaire, qui reprend la proposition en suggérant « de contrôler rigoureusement la qualité des films² ».

Les autres censeurs, fonctionnaires ou professionnels, sont restés sur leurs gardes. Ils savent que la qualité a bon dos. Les restrictions subies par *Le Gardian*, par exemple, sont justifiées par sa « qualité très médiocre » mais nous avons vu qu'elles avaient un rapport avec la nudité, à moins que le véritable motif ne soit la réputation de collaborateur de Tino Rossi³.



1. Projet de l'Association française de la critique de cinéma, 4 mai 1946, AN, F/42/132 et F41/2375.

2. Georges Huisman, *op. cit.*, p. 350.

3. C'est l'hypothèse formulée par le Syndicat français des producteurs de films, courrier au président, s.d.

Dans les premières années, les évaluations sont rares et discrètes. *J'ai tué Jesse James*¹, par exemple, est dit « d'un intérêt limité ». Les sous-commissaires des années 1960 s'autorisent des jugements plus nets. Ainsi, *Un château en enfer*² est qualifié d'« immense navet » par Marcelle Dietsch qui, emportée par l'élan, ajoute : « On aurait envie d'interdire ce film totalement en raison de sa médiocrité³. » L'expression gagne en virulence au moment de la vague érotique, par exemple au sujet d'*Obsessions charnelles*⁴ : « Sur un scénario débile, une réalisation vaseuse, vaguement érotique, sûrement d'une inspiration dégradante, laisse de glace malgré ses obscénités pour Prisunic de banlieue⁵. »

En fait, le jugement peut être mélioratif, péjoratif, contradictoire, ou bien n'être pas. De 1945 à 1955, des évaluations sont portées sur 30 % des films et elles sont majoritairement négatives (22 % de l'ensemble). De 1956 à 1966, le taux d'évaluation chute à 21 % mais les jugements péjoratifs décroissent aussi (13 % de l'ensemble). De 1967 à 1975, les censeurs se font critiques de cinéma. La majorité des œuvres est évaluée à partir de 1970 et les deux tiers des films le sont en 1975. Pour la décennie, il y a équilibre entre jugements péjoratifs et mélioratifs.

On présuppose qu'un jugement négatif implique davantage de sévérité. Pourtant, il est des exemples de sanctions atténuées par la mauvaise qualité supposée. *La Comtesse perverse*⁶ de Jésus Franco échappe au ixage parce que ce film « ne présente aucun caractère de crédibilité ». Bien que Jean-Luc Godard soit bien plus légitimé, *One + one* échappe à diverses restrictions car, selon Henry de Ségogne, « ce serait faire trop d'honneur à ce film qui se caractérise

1. *I Shot Jesse James*, Fuller, États-Unis, 1949. Moins de 16 ans et doublage autorisé par 3 voix contre 1, le 24 octobre 1951.

2. *Castle Keep*, Pollack, États-Unis. Moins de 13 ans par 8 voix contre 5, le 10 octobre 1969.

3. Marcelle Dietsch, sous-commission, 10 octobre 1969.

4. Rizzo Alfredo, Italie, 1975. Moins de 18 ans (PS), le 12 mai 1975.

5. Henri Dolbois, sous-commission, 12 mai 1975.

6. Jésus Franco (alias Robert de Nesle), 1973. Interdiction par 10 voix contre 5, le 20 décembre 1973. Moins de 18 ans après coupures et ajout, le 12 septembre 1974.

par sa nullité et son inoffensivité, sauf sur le plan de l'ennui, que de proposer une limitation d'exploitation sous quelque forme que ce soit». Certains films comme *Le Silence* sont censurés *malgré* une qualité reconnue par les censeurs. Dans d'autres cas, comme celui d'*Ulysse*, la qualité protège le film. À l'inverse, des œuvres subissent des restrictions *à cause* de leur qualité. Au sujet de *La Bonzesse*, Geneviève Letondot écrit, par exemple, «ce film est précisément d'autant plus dangereux qu'il est bien fait et qu'il présente l'anormal comme monnaie courante et péché véniel¹».

Enfin, l'expertise peut être contradictoire. *Les Paradis érotiques*² se présente comme un documentaire sur la sexualité de différentes «peuplades». Ce *mondo movie* allemand a ébloui Geneviève Letondot: «Ce film est bien fait. Il n'est ni bête, ni vulgaire, ni libidineux et sauvegarde fort bien son caractère de document ethnographique³.» Mais Pierre Soudet fait pencher la balance en faveur de l'interdiction totale car «sous de fallacieuses prétentions didactiques, [ce film] n'est composé que d'un très lourd enchaînement de séquences prétendant à montrer de manière brutalement réaliste diverses pratiques de l'amour physique à travers le monde».

Un entretien accordé par le même Pierre Soudet au *Film français* montre qu'après trente années, la question de la légitimité des censeurs à évaluer la qualité des films n'est toujours pas tranchée clairement: «Y a-t-il un coefficient d'appréciation et de tolérance lié à l'art dans le jugement? Théoriquement, il ne devrait pas y en avoir. Mais, il est vrai, comme disait Horace (et Montaigne), que l'art de bien dire est un moyen de faire passer des choses qui ne passeraient pas si elles étaient dites d'une manière rudimentaire [...]. Lorsqu'il y a un élément art, il faut en tenir compte pour être flexible⁴.»

1. Geneviève Letondot, sous-commission, 12 avril 1974.

2. *Welt sex report*, Rimmel, RFA, 1971. Interdiction par 10 voix contre 10, le 14 septembre 1971. Moins de 18 ans après cinq réexamens et 18 minutes de coupes, le 19 novembre.

3. Geneviève Letondot, sous-commission, 6 juillet 1971.

4. Pierre Soudet, entretien cité.

À partir du moment où le maître suédois a ouvert la brèche, il ne restait plus aux marchands du temple qu'à s'y engouffrer. C'est notamment ce que font les producteurs allemands dont les « mises en garde » sont qualifiées de « films prétextes » par les censeurs. L'intarissable Ernst Hofbauer, par exemple, met en garde les parents quant à la dépravation de leur engeance, notamment féminine. Son *Schulmädchen-Report* a tellement de succès qu'il en tourne douze opus, invariablement constitués de sketches érotiques présentés comme documentaires et entrecoupés d'interviews tout aussi mis en scène. Lorsque le premier volet arrive en sous-commission, en 1971, sous le titre *Rapports intimes au collège de jeunes filles*¹, Geneviève Letondot propose, mollement, l'allègement de deux séquences : « Trois filles occupées à se mignoter et une gamine qui se masturbe avec la trompe de son éléphant en peluche². » Mais la plénière interdit la totalité de cette « apologie sans contrepartie de la dégradation des mœurs (même contre nature) chez les adolescents ». Robert Touzery crédite ainsi le film de la valeur documentaire qu'il prétend avoir. Pourtant, l'hypocrisie du film et de ses ayants droit agace prodigieusement les sous-commissions. Ainsi, lorsque Jacques Leitienne soutient que « ce film a pour utilité d'éclairer les parents, en Allemagne et en Suisse, sur le comportement actuel de leurs jeunes filles [et qu'il] ouvrira sans doute les yeux à bien des parents, en leur montrant ce qu'ils ne croyaient pas possible³ ». En trente ans, les producteurs allemands ont donc mis en garde les garçons contre les maladies vénériennes, les jeunes filles contre la traite des Blanches, les parents contre la libération sexuelle, mais encore les maris contre la propension de leurs épouses à se coucher sous le premier venu en leur absence comme dans ce *Rapport sur la vie sexuelle des épouses*⁴. Cette fois, la plénière, blasée, décide d'un seuil à 18 ans sans coupure et sans scrutin ; il faut dire que nous sommes en juin 1975 et que cette « production allemande de série » tournée en 1971 est déjà une vieilleries.

1. *Schulmädchen-Report*, Hofbauer, RFA, 1970. Interdiction par 10 voix contre 8 et 1 abstention, le 20 octobre 1971. Maintien malgré des coupures, le 8 décembre 1971. Moins de 18 ans par 12 voix contre 7 favorables au maintien, après 12 coupes, le 26 juin 1973.

2. Geneviève Letondot, sous-commission, 15 septembre 1971.

3. Jacques Leitienne, courrier au président, 15 novembre 1971.

4. *Hausfrauen-Report 1: Unglaublich, aber wahr*, Schroder, RFA, 1971. Moins de 18 ans, le 5 juin 1975.

« Une récupération par le bas »

On ne sait dire si la réussite d'*Emmanuelle* tient davantage aux images soignées du réalisateur de films publicitaires Just Jaeckin, au succès de scandale du roman¹ ou au producteur – de films publicitaires, là encore – Yves Rousset-Rouard qui, humant le fond de l'air à l'automne 1973, a compris que les temps étaient suffisamment cléments pour proposer aux censeurs et au public un produit érotique léché contrastant avec ces bandes d'importation à la pellicule grasseuse. Il n'est d'ailleurs pas le seul sur ce créneau puisque *Les Contes immoraux*² sont produits au même moment par Anatole Dauman.

Le film est présenté à la sous-commission le 25 avril 1974 tandis que la campagne électorale bat son plein et que tous les candidats se sont prononcés pour une libéralisation vigoureuse du contrôle cinématographique. Tous, sauf un ! Jean Royer a choisi d'axer sa campagne sur le rejet de la pornographie ainsi, d'ailleurs, que sur le refus de toute libéralisation de l'avortement et sur la défense des petits commerçants. Justement, ce 25 avril 1974, Jean Royer est en meeting à Toulouse. Depuis quelques jours, il est à la mode, pour la jeunesse contestataire ou rigolarde, d'aller perturber les réunions de ce croisé de la vertu cinématographique. Mais le meeting toulousain atteint un paroxysme dont l'INA a conservé les images, sous la forme d'un long reportage télévisé³. La salle est remplie de jeunes gens barbus et chevelus qui hurlent « Royer à Pigalle ! », « Royer, Puceau, le peuple aura ta peau ! » ou encore « Une seule solution, la masturbation ». Le malheureux orateur, stoïque bien que tremblant de rage, déroule son programme en matière de... soutien aux agriculteurs. Un joyeux drille de l'assistance pousse la témérité jusqu'à s'approcher de la tribune pour mettre une revue pornographique sous le nez du candidat tandis que l'assistance hurle de rire en se tapant sur les cuisses. Une jeune femme se lève et se met torse nu sous les hourrah. Le meeting s'achève après que l'on eut coupé le micro

1. Emmanuelle Arsan, *Emmanuelle*, Paris, Éric Losfeld, 1959, 308 p.

2. Walérian Borowczyk, 1974. Interdiction par 11 voix contre 10 favorables au seuil à 18 ans, le 23 avril 1974. Moins de 18 ans après coupures, le 11 juillet.

3. www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/video/CAF88045260/monsieur-royer-a-toulouse.fr

du député-maire de Tours qui s'éclipse tandis que des jeunes gens renversent la tribune¹.

Pendant ce temps, Marcelle Dietsch a donc été l'une des premières spectatrices d'*Emmanuelle* et, même sur cette sous-commissaire, le charme des images publicitaires opère. Le film, écrit-elle, « n'est pas sans qualité artistique ni documentaire sur Bangkok et ses environs et sur la population eurasiennne et européenne faisandée qui y vit ». Toutefois : « La sous-commission a demandé l'interdiction totale en raison du climat dégradant qui y règne et de ce que l'on appelle, dans une société qui se croit encore équilibrée, des scènes d'orgies et d'accouplements amoureux². » Le 2 mai, Pierre Soudet rédige un avis d'interdiction qui ne sera communiqué officiellement au producteur par le ministre Peyrefitte que le 24, c'est-à-dire cinq jours après l'élection de Valéry Giscard d'Estaing mais trois jours avant sa prise de fonctions.

Inspiré du roman du même nom, le film s'attache à délivrer un message de recherche voluptueuse et cruelle qui, en dehors d'une mise à mal des valeurs de la morale courante, débouche, selon un propos apparemment délibéré, sur une mise en cause des réflexes vitaux ordinaires. À ce titre, la commission considère qu'il eût été, en tout état de cause, justiciable d'interdiction aux moins de 18 ans. Mais deux scènes, mettant en cause le respect dû à la personne humaine – la scène des cigarettes et une séquence précise de sodomisation – lui ont paru justifier, en l'état, une interdiction totale.

Dans la première de ces scènes, une danseuse thaïlandaise – nue et jambes écartées – s'introduit dans le vagin une cigarette (ou un joint?) de manière à produire des volutes de fumée par contraction musculaire. Just Jaeckin a toujours pris soin d'affirmer que cette scène avait été tournée – en son absence – par son chef opérateur, à la demande du producteur. Celui-ci en ampute 14 secondes, ce qui correspond à la durée des images paroxystiques. La « séquence précise de sodomisation » est plus malaisée à repérer. Pour dire les choses crûment, les censeurs semblent voir des scènes de « sodomisation » partout et notamment à chaque fois

1. Christian Garbar, *Jean Royer 1974 : objectif Élysée*, Blois, Le Clairmirouère du temps, 1981, p. 107.

2. Marcelle Dietsch, sous-commission, 25 avril 1974.

qu'un acteur se trouve derrière sa partenaire, comme si cette position déterminait en quoi que ce soit le type de coït pratiqué. Mais l'histoire des sensibilités nous a appris que le regard change. Contrairement aux nôtres, ces regards de censeurs sont contemporains de ceux qui ont imaginé et produit ces images. Nous en concluons qu'il était sans doute dans l'intention des seconds que les premiers y voient cela. La scène incriminée est, sans doute, celle qui se déroule à l'issue d'un combat de boxe auquel l'héroïne a été amenée par son mentor. Il la livre au vainqueur en guise de trophée et celui-ci l'étreint sous le regard de la foule des spectateurs thaïlandais. La scène est allégée de 12 secondes, sans doute les dernières. Les deux coupures sont jugées « parcimonieuses mais suffisantes ».

Malgré le vacarme que le producteur a fait dans la presse, la conflictualité est donc très relative de la part des censeurs et des pouvoirs publics. Les premiers ont prononcé une fausse interdiction totale et les seconds se sont contentés de coupes « parcimonieuses ». Cela n'empêche pas le producteur de soupçonner le secrétaire d'État d'avoir voulu torpiller la sortie du film en n'accordant le visa que le 13 juin : « Ce n'est généralement pas la date rêvée pour sortir un film et j'ai le sentiment que la décision tardive de Michel Guy n'avait rien d'innocent¹. »

Quelle est, au juste, la spécificité de cette œuvre qui n'a pas ulcéré les censeurs et qui, surtout, a très vite pris la tête du box-office de l'année 1974 pour, finalement, rencontrer 8 894 024 spectateurs ? Bien sûr, nous regardons ce film avec un tiers de siècle de recul, d'un temps marqué par un mouvement féministe qui n'était, à l'époque, qu'en train d'éclore. Pour autant, il serait vain de cacher qu'*Emmanuelle* peut aujourd'hui rebuter, contrairement à d'autres productions érotiques ou pornographiques de la même période. Et il serait sot de ne pas se demander pourquoi ce film a tant plu à une génération, au point d'apparaître comme le film qu'elle attendait pour découvrir l'érotisme à une échelle de masse. C'est la philosophie même du film qui interroge. De même que les images aseptisées et imprégnées d'esthétique publicitaire ont pu apparaître comme un gage d'érotisme chic, la femme-enfant incarnée par Sylvia Kristel a pu émoustiller le public masculin tout en le rassurant. Elle enlève ses dessous gentiment et non pour les brûler comme les harpies du MLF. Elle fait preuve d'une infinie soumission et ne revendique rien, contrairement aux pétroleuses du MLAC. Son histoire est celle d'une ingénue arrivée

1. Yves Rousset-Rouard, *Profession producteur*, Calmann-Lévy, Paris, 1979, p. 49.

à Bangkok dans le sillage de son mari diplomate. Celui-ci ambitionne de faire d'elle (qui ne demande rien) « une vraie femme », de la « libérer » puisque la libération des femmes est à l'ordre du jour. Pour ce faire, il la confie à un sexagénaire expert en matière de perversion qui saura la déniaiser, puisque la libération sexuelle est dans l'air du temps. Au menu : viol, prostitution, avilissement, souffrance et, surtout, soumission aux desiderata des hommes. Le fantasme masculin de l'initiation sert ici de mobile à une entreprise de récupération caractérisée du combat féministe et des revendications de Mai 68 liées à la sexualité ou à la remise en cause du couple et de l'exclusivité sexuelle. Récupération tous azimuts, y compris *a posteriori* : il faut entendre Yves Rousset-Rouard, aujourd'hui politicien conservateur, s'enorgueillir d'avoir œuvré à la libération des homosexuels en produisant ce film sous prétexte qu'il contient quelques scènes saphiques¹.

Yves Rousset-Rouard ne s'est heurté aux censeurs que par accident ou, plus exactement, pour avoir voulu le libéralisme plus avancé qu'il n'était. Car si le producteur ulcéré par le ixage d'*Emmanuelle II*² publie en 1976 un livre dans lequel il s'en prend à Valéry Giscard d'Estaing et à Michel Guy, accusés de « palinodie³ », nous avons bien affaire, en 1974, à un authentique libéral giscardien. C'est en 1965, à 25 ans, qu'il rejoint le club « Perspectives et Réalités » fondé par le jeune et prometteur ministre des Finances. D'ailleurs, la politique n'a pas cessé de le tarauder par la suite :

En 1968, lors de cette mémorable remontée des Champs-Élysées, je m'étais ouvert à Giscard de mes affinités et tentations électives. ... « Réussissez d'abord dans les affaires » me rétorqua-t-il, ce qui revenait sans doute à m'éloigner de la cohorte de tous ces candidats à la candidature qui s'apprêtaient à surfer sur la vague de juin 68. J'ai pris Giscard au mot et décidé de réussir dans les affaires, si tel était – à ses yeux – le passeport pour mon entrée en politique⁴.

1. Voir l'entretien dans les compléments de l'édition DVD, Studio Canal.

2. Just Jaeckin, 1975. Moins de 18 ans après changement de titre, le 30 décembre

1975. Ixage demandé par Michel Guy mais refusé par 12 voix contre 7, le 4 janvier. Ixage par le ministre, le 7 janvier.

3. Yves Rousset-Rouard, *Histoire d'X*, Paris, éditions Lattès, 1976, p. 41.

4. Yves Rousset-Rouard, *Un désir de liberté*, Albin Michel, Paris, 1997, p. 16.

Le rêve d'Yves Rousset-Rouard s'est réalisé vingt-cinq ans plus tard, sous les couleurs de l'UDF¹. Nous retiendrons que les démêlés de l'intéressé avec la censure relèvent, au fond, d'une querelle interne à la famille libérale au sujet des rythmes de la mise en œuvre du libéralisme avancé.

Emmanuelle fit des émules et on peut parler d'une véritable veine érotico-sexiste que les féministes n'ont pas tardé à dénoncer, à l'instar de Benoîte Groult :

Pour se rassurer, quelques malins ont eu l'idée géniale de tenter une récupération par le bas. Ne pouvant plus décemment dire aux femmes qu'elles sont des animaux sans cervelle qu'il convient de mener à la baguette, ils ont entrepris de nous démontrer que c'est dans la soumission, le sang et les larmes que nous trouvons notre vrai bonheur. Sous l'emballage plus ou moins artistique de l'érotisme et de la pornographie, ils sont tout simplement en train de ressusciter la femme-objet sous son aspect le plus désolant et d'encourager dans les cœurs masculins deux tendances préhistoriques : la vanité du conquérant et le vertige du pouvoir absolu².

Le succès d'*Emmanuelle* s'explique sans doute par le fait qu'il tombe à point nommé pour répondre à une demande consumériste en matière d'érotisme mais aussi par son caractère consensuel : film forcément subversif puisque interdit par la censure mais film foncièrement conservateur sur le fond. En juin 1974, en contrepoint à l'âpreté des combats électoraux, *Emmanuelle* œuvre à la réconciliation nationale, à celle des genres comme à celle des générations. Tout le monde est pour la libération des femmes et celle de la sexualité si elles prennent les formes de Sylvia Kristel et se font selon les formes préconisées par Yves Rousset-Rouard. Tout le monde ou presque, car la critique, elle, n'a pas mâché ses mots, en décalage complet avec le succès public³. Catalyseur d'un phénomène de masse – la demande de transgression – et d'une réaction au corsetage gaullien, effet différé de Mai 68 bien que prenant tous ses mots d'ordre à contre-pied, *Emmanuelle* a drainé vers les salles un public aussi large

1. Il a été élu député du Vaucluse à l'occasion de la vague bleue de 1993.

2. Benoîte Groult, « Libération des femmes et libération sexuelle », *Le Point*, n° 158, 29 septembre 1975.

3. Jean-Loup Passek, « L'Érotisme sous Cellophane », *Le Monde*, 17 juillet 1974.

qu'indifférent à la critique, comme le proclame le producteur : « La critique parisienne, pour une fois unanime, s'est trouvé sans objet dans le cas d'*Emmanuelle 1* puisque, situé à côté du flot des spectateurs occasionnels peu touchés par des "arguments sophistiqués", le film a été vu en France par la majorité silencieuse de la population cinématographique¹. »

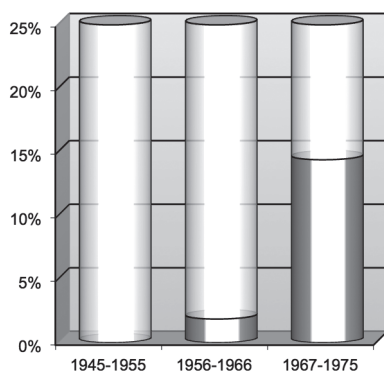
Du point de vue de la jurisprudence censoriale, ni les productions érotiques allemandes, ni les viols sur papier glacé de Just Jaeckin n'ont abouti au franchissement d'un nouveau seuil dans la licence conquise par Ingmar Bergman dix ans plus tôt : les actes sexuels sont désormais traités plein champ et sans ellipse mais ils sont mimés. La transgression ultime porte un autre nom, celui de « pornographie ».

1. Yves Rousset-Rouard, *Histoire d'X*, op. cit., p. 24.

CHAPITRE 18 PORNOGRAPHIE

Les films que nous allons évoquer ici se distinguent de ceux du précédent chapitre par le fait qu'ils ont été qualifiés de « pornographiques » par les censeurs et/ou classés X. Cependant, le problème posé aux censeurs – et aux auteurs – reste celui de la représentation de la sexualité. Henry de Ségogne en refuse le principe même :

Part des films liés à la pornographie



Il est bien évident que l'on ne peut pas admettre des scènes, disons jouées, et qui représentent un couple faisant purement et simplement l'amour, dans les grandes salles. Ce n'est pas le lieu d'offrir ce spectacle à toute personne qui est entrée, dès l'instant qu'elle a payé son billet et qui peuvent [*sic*] être des célibataires ou des ménages avec des enfants de 18, 19 ou 20 ans – je ne parle encore que des adultes c'est-à-dire des mineurs de plus de 18 ans – eh bien, vous devez admettre, surtout si vous êtes père de famille, qu'il n'est pas agréable pour une mère qui sort avec ses enfants de se trouver exposée à assister à certains spectacles en compagnie de son fils, plus encore de sa fille, et que cela peut être révoltant. Que voulez-vous ? Nous vivons encore sur les principes d'une civilisation, d'une morale, qui se trouvent être acceptés par tous et dont il n'y a pas lieu de s'écarter, selon nous, tant

qu'une modification profonde ne sera pas intervenue. Eh bien, nous protégeons cette morale traditionnelle¹.

Nous ignorons la date à laquelle ces propos ont été tenus mais le conseiller d'État n'a pas été confronté au *hard-core* mais bien à des scènes « disons jouées » puisqu'il a quitté la commission en 1971.

La pornographie cinématographique a une histoire et même une archéologie. Depuis l'invention du cinématographe ou presque², et jusqu'en 1974, des films pornographiques ont circulé clandestinement³. Nous nous intéressons ici à ceux qui ont été diffusés légalement, ou ont tenté de l'être. Au début des années 1970, la production pornographique rencontre « l'adhésion d'une frange croissante des populations occidentales, jeune, éduquée, sensible aux thèses de la "libération sexuelle", qui accède à la maîtrise de sa procréation et réclame le droit au plaisir⁴ ». Le motif *Pornographie* touche près de 11 % des films de notre corpus sur l'ensemble de la période mais la moitié des dossiers d'interdits aux moins de 18 ans en 1975. Nous avons donc affaire à un phénomène ponctuel mais fulgurant.

De quoi parle-t-on, au juste ?

Dans ce chapitre, la question de savoir quel film ont vu les censeurs se pose pour chaque dossier tant la pratique de la double version a été érigée en sport de combat par les fabricants de produits pornographiques. Sans que le phénomène soit exactement quantifiable, il est généralement admis que, depuis 1973 au moins, des films « érotiques » truffés d'inserts « por-

1. Déclaration d'Henry de Ségogne, s.d., cité dans *Mehdi El-Hadj*, émission citée.

2. Voir l'anthologie de films datés du début du XX^e siècle proposé par Michel Reilhac, *Polissons et galipettes*, DVD, zone 2, 66 min, 2003 et sa critique : Antoine de Baecque, « Du cul d'antan », *Libération*, 24 juillet 2002.

3. Pour la diffusion clandestine de la pornographie, voir Baptiste Coulmont, « L'affaire Olesniak », *Genre, sexualité & société* [en ligne], n° 2, automne 2009, mis en ligne le 11 décembre 2009, consulté le 19 novembre 2010. URL : <http://gss.revues.org/index1189.html>

4. Laurent Martin, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, n° 1, 2003, p. 12.

nographiques» ont commencé à circuler en France. Il est donc impossible de définir avec certitude ce qu'étaient les films du corpus lorsqu'ils sont arrivés dans les salles. Et, pour ne rien arranger, nous ne pouvons pas non plus nous fier aux comptes-rendus qu'en font les sous-commissaires car l'usage qu'ils font du terme « pornographie » est très fluctuant et ne correspond pas forcément à son acception actuelle, à savoir la représentation d'actes sexuels non simulés visant à provoquer l'excitation sexuelle du spectateur¹. Par exemple, le terme est utilisé dès 1959 par le représentant des Affaires étrangères qui examine le scénario de *Détournement de mineures*. Certes, il s'agit là d'un exemple extrême mais il est notable que seulement 53 % des œuvres désignées par le terme de « pornographie » aient finalement été ixées lorsque cette classification est entrée en vigueur. On peut donc considérer que les autres ne comportaient pas de scènes explicites, tout du moins pour la copie mise à disposition des censeurs. De là à en conclure que les films qui ont été ixés étaient, à l'inverse, tous *hard-core*, il y a une marge, à en juger par les protestations véhémentes de certains producteurs ou distributeurs.

*L'arrière-train sifflera trois fois*², par exemple, obtient son visa en procédure simplifiée en janvier 1975, ce qui atteste du fait que la copie ne contient aucune scène explicite. Dans le cas contraire, à cette date, l'interdiction totale aurait été prononcée. En décembre, Europrodis résiste au ixage en ne livrant pas la copie demandée pour réexamen. Le gérant écrit : « Nous contestons la légalité des décisions que vous pourriez prendre³. » Le film est ixé le jour même, sur dossier, et la mesure est justifiée par « la volonté délibérée de multiplier les scènes d'un érotisme précis et pressé ». Le président a-t-il rédigé cet avis en se fondant sur le souvenir qu'il avait gardé du film ? En tout cas, ce souvenir n'était pas unanimement partagé puisque le dossier a gardé trace d'un scrutin assez équilibré. En 1978,

1. Une définition plus satisfaisante est proposée par Mathieu Dubost : « La pornographie apparaît ainsi comme un ensemble d'images cinématographiques d'une relation sexuelle niée dans tout ce qu'elle peut contenir d'autre, d'invisible et d'ambigu, et par suite absolument pré-visible. La pornographie consiste dès lors en une mise à disposition de l'autre, dans la vulnérabilité de son intimité sexuelle, par et dans l'image filmique. » Voir Mathieu Dubost, *La Tentation pornographique*, Paris, Ellipses, 2006, p. 75.

2. Jean-Marie Pallardy, 1974. Moins de 18 ans (PS), le 28 janvier 1975. Ixage par 14 voix contre 9, le 23 décembre 1975. Désixage, le 27 mai 1982.

3. Europrodis, courrier au président, 23 décembre 1975.

un nouveau distributeur réclame le désixage en affirmant que le film n'a jamais contenu que des « suggestions paillardes¹ ». D'ailleurs, les admirateurs de Jean-Marie Pallardy affirment que ce pastiche de western – avec le réalisateur dans le rôle de « John Keykett » – est justement l'une des rares œuvres du réalisateur à n'avoir jamais été agrémentée d'inserts explicites². La requête en désixage est toutefois refusée par le président, non que les arguments ne tiennent pas, mais par peur d'ouvrir la boîte de Pandore : « Notre jurisprudence autoriserait le réexamen de cette affaire (temps écoulé à peu près suffisant). Mais si l'on ouvre la porte, on ne sait où l'on va s'arrêter. Je pense qu'il vaut mieux tenir ferme, silence ou refus, jusqu'à ce que l'affaire E II se calme³. » Mais le silence se prolonge bien au-delà du règlement de l'affaire *Emmanuelle II*. Le désixage n'intervient qu'en 1982 et, à cette date, la sous-commission n'évoque aucune scène explicite.

Il est des films pour lesquels les censeurs eux-mêmes ne semblent pas avoir visionné les mêmes images. *L'Annonce faite au mari*⁴ est ixé parce qu'il présente « une série continue de scènes d'un érotisme poussé et systématique qui caractérise un film visant une clientèle spécialisée ». Mais le film date de 1974 et avait, lui aussi, bénéficié de la procédure simplifiée. En sous-commission, Henri Dolbois qualifiait bien l'œuvre de « petit film bassement pornographique sur le thème d'un mari poussé, à son insu, par son épouse, à diversifier l'acte conjugal⁵ » mais le père Lendger n'avait évoqué que de simples « scènes suggestives⁶ ».

Un même censeur peut se montrer ambigu. Guy Maria a réalisé un film présenté sous un titre – *Un sacré zizi* – qui chagrine les censeurs. Alfred Barbariche reconnaît que le film « ne verse pas dans la basse pornographie » et précise que ledit zizi est « pratiquement invisible » mais il signale aussi « un souci de grand réalisme » qui l'amène à douter « du faire semblant des exécutants⁷ ». Qu'en penser ? Sous le titre

1. Coprodis, courrier au président, 20 janvier 1978.

2. *www.nanarland.com*

3. Pierre Soudet, note pour Jean-Louis Arnaud, s.d.

4. Daniel Daërt, 1974. Moins de 18 ans (PS), le 29 avril 1974. Ixage, le 16 mars 1976.

5. Henri Dolbois, sous-commission, 29 avril 1974.

6. André Lendger, *ibid.*

7. Alfred Barbariche, sous-commission, 12 mars 1975.

*Hard-core Story*¹, le film obtient son visa en mars 1975, sans plénière, et se voit ixé en décembre. De même, à propos de *Pénétrations*², nouvel opus d'Ernst Hofbauer sur l'évolution des mœurs germaniques, Alfred Barbariche, qualifiant le film d'« imbécile et vicieux », écrit : « Disons que ces pénétrations abusivement annoncées, nous ne ferons que les deviner. L'image choc du point d'impact qui les rendrait réelles et indiscutables nous est systématiquement escamotée dans la longue suite de scènes de dévergondage et de débauche juvénile qui constitue le film³. » Là encore, le film est ixé après avoir bénéficié de la procédure simplifiée.

Ces exemples, choisis parmi la multitude, montrent que les censeurs ont fait le choix de donner au terme de « pornographie » contenu dans la loi une acception étendue. Pierre Soudet le revendique au cours de l'entretien qu'il accorde au *Film français*, justement dans les premiers jours de l'année 1976. À ses yeux, sont classifiables « les hard-core et les simulés où existent une accumulation, une insistance, un système suffisamment pressant pour qu'il y ait lieu de les assimiler aux précédents⁴ ». Ce choix, perçu comme arbitraire par les auteurs, s'explique par la certitude du soutien d'une grande part de l'opinion mais aussi, peut-être, par la conscience qu'avaient les censeurs de l'existence d'inserts frauduleux.

Enfin, l'utilisation du terme « pornographie » se fonde sur les intentions supposées du réalisateur au moins autant que sur le contenu des images. La qualité, l'existence d'un propos et la justification des images par les nécessités du récit sont entrées pour beaucoup dans le non-classement de certaines œuvres comme *Le Dernier Tango à Paris*. Cette dérive du couple formé par un homme traumatisé par le suicide de sa femme et une jeune femme qui pourrait être sa fille contient des scènes de sexualité tournées sans ellipse et plein cadre dont l'une a paru simulée aux censeurs alors qu'elle ne l'était pas. On sait aujourd'hui que la fameuse scène dite « du beurre » n'était ni plus ni moins que le viol de Maria Schneider par

1. Guy Maria, 1975. Moins de 18 ans (PS), le 20 mars 1975. Ixage, le 4 décembre.

2. Il ne nous a pas été possible de repérer avec certitude le titre original au sein de l'œuvre de réalisateur qui, en 1973, ne signe pas moins de cinq films. Ernst Hofbauer, RFA, 1973. Moins de 18 ans (PS), le 14 mai 1975. Ixage le 9 décembre.

3. Alfred Barbariche, sous-commission, 14 mai 1975.

4. Pierre Soudet, entretien cité.

Marlon Brando commandité par Bertolucci¹. Mais l'important, c'est que le terme de pornographie n'est jamais utilisé par les censeurs alors même qu'Alfred Barbariche se montre des plus sévères : « La scatologie le dispute à l'accouplement hors nature. La masturbation semble s'élever à la hauteur d'une thérapeutique, et pas seulement par les images mais par la parole. Car nous en entendons de belles au fil des dialogues d'une rare crudité, d'un langage ordurier qui ponctue des scènes répugnantes ou décrit des scènes plus que scabreuses². » Plus magnanime, la plénière rend hommage « aux qualités du récit » et affirme que les « situations limites » sont rendues nécessaires par « les explorations psychologiques ». Néanmoins, le film est « à la limite de ce qui a été à présent reconnu visible par un public même très averti ». En conséquence, le seuil à 18 ans est assorti d'un avertissement qui, à nouveau, disculpe l'auteur : « Pour des raisons qui tiennent au récit entrepris, ce film comporte un certain nombre de scènes scabreuses ou délicates [...]. » Bien des productions réputées pornographiques ne comportaient pas davantage d'audaces visuelles ou verbales que le film de Bertolucci.

Par la suite, la question de la réalité de l'accomplissement des actes sexuels par les acteurs apparaît dans de nombreux rapports de sous-commissions, notamment à partir du printemps 1975. C'est à cette date que l'on voit les premières images explicites autorisées en salles. D'ailleurs, la pornographie, comme l'érotisme, peut parfois se nicher non dans les images mais dans les dialogues, surtout s'il s'agit d'adapter Henry Miller. Rendant compte de *Tropic du Cancer*³, Jean-Louis Hebarre préconise une interdiction totale :

Même si l'on admet que la partie visuelle du film ne procède, à l'exception de deux séquences et surtout de celle chez la sage-femme, qu'au moyen d'allusions et qu'elle est en net contraste avec le roman et le texte parlé du film, ce dernier, reprenant fidèlement et presque

1. Cerise sur le gâteau de l'ignominie, le réalisateur demande pardon à l'actrice... au lendemain de son décès. Voir Philippe Azoury, « Maria Schneider se dérobe », *Libération*, 4 février 2011.

2. Alfred barbariche, sous-commission, 4 décembre 1972.

3. *Tropic of Cancer*, Strick, États-Unis, 1970. Interdiction après refus de coupures par 14 voix contre 9, et « réserves formelles sur une version doublée éventuelle », le 23 juin 1970. Moins de 13 ans après coupures, par 11 voix contre 9 favorables à un seuil à 18 ans, le 28 mars 1972.

mot à mot quelques passages du livre, constitue une atteinte caractérisée aux bonnes mœurs, telles qu'elles sont interprétées actuellement dans notre pays. Il n'y a aucune expression vulgaire aussi bien dans le domaine érotique que scatologique qui y manque¹.

En plénière, Henry de Ségogne évoque le « caractère pornographique assez accentué » du film. Après avoir refusé le principe de coupes ordonnées par ses soins, la commission prononce une fausse interdiction totale : « La commission ne peut pas, en l'état, autoriser sa représentation sans que les sous-titres français aient été profondément remaniés de façon à limiter d'une façon importante ce caractère et sans que les images représentant de façon insistante et rapprochée un pubis féminin aient été supprimées. » Mais il faut attendre deux ans et un nouveau distributeur pour que la suggestion soit entendue. Daniel Goldman coupe les gros plans. Quant au texte, « nous avons pensé, écrit-il, que la meilleure solution était de supprimer purement et simplement les sous-titres ; en effet, modifier un texte aussi connu est impossible² ».

Bénazéraf au pilori

Les jugements portés par les censeurs sur les films qu'ils taxent de pornographie ne sont pas tendres et c'est, de très loin, sur le nom de José Bénazéraf que s'abattent les anathèmes les plus définitifs. Quelques exemples : en novembre 1974, bien qu'il soit le seul sous-commissaire à ne pas se prononcer pour l'interdiction totale de *La Soubrette*³, Alfred Barbariche ne mâche pas ses mots : « Enfermé dans une définition, un genre type, M. Bénazéraf exploite l'écume des modes. Son cinéma vole bas. Reflet, sans doute, de la période d'outrance que nous vivons, il se livre à une grande consommation d'images licencieuses présentées en montage "cut" de plans rapides éludant tout scénario mais bien fourni en vulgarité, aggravées encore par un langage d'une grande crudité⁴. » Jean-François

1. Jean-Louis Hebarre, sous-commission, 10 juin 1970.

2. Daniel Goldman, courrier au président, 1^{er} mars 1972.

3. José Bénazéraf, 1974. Moins de 18 ans, le 21 novembre 1974. Ixage malgré l'avis de la commission, le 21 avril 1976, confirmé le 15 novembre 1990.

4. Alfred Barbariche, sous-commission, 6 novembre 1974.

Théry écrit du dialogue de *La Veuve*¹ qu'il est « d'une pauvreté désarmante » et retient comme circonstance aggravante qu'il « s'interrompt totalement pendant de longues périodes ». Pierre Soudet indique au sujet de *La Planque*² que « la Commission de contrôle a eu quelques peines à pénétrer les intentions hautaines mais obscures du réalisateur ». Quant à elle, Marie-Madeleine Chabrier qualifiait le film en cause, de « film bâclé et racoleur³ ».

Le caractère hautain du cinéaste, symbolisé par ses citations de Nietzsche et Kierkegaard, ou ses réflexions politiques empruntées à un trotskisme revisité sous le signe de la provocation, irrite d'autant plus les censeurs que cette posture cohabite avec un mercantilisme indéniable. C'est ce que dénonce la sous-commissaire à propos de *La Planque* lorsqu'elle se demande « si Monsieur Bénazéraf ne fait pas de nouveaux films avec un amalgame de scènes appartenant à des films antérieurs ». Mais très vite, le doute devient certitude et Pierre Soudet écrit de *La Soubrette* qu'il est « apparemment composé de séquences de films précédents ». *Les Lesbien*⁴ est qualifié d'« escroquerie⁵ » pour les mêmes raisons. Le procédé peut d'ailleurs être utilisé dans le cadre d'une seule et même production à en croire l'avis de *La Veuve* : « Bien que de métrage fort limité [1 633 mètres soit 59 minutes], ce film languissant trouve le moyen de répéter plusieurs fois chaque séquence. » L'auteur a fini par assumer le procédé au travers d'une *Anthologie des scènes interdites des films érotiques et pornographiques de José Bénazéraf*⁶ présentée aux censeurs comme : « une sorte de nomenclature des scènes censurées, soit que je me suis autocensuré, soit extraites des films totalement interdits comme *Joë Caligula*. C'est en fait une sorte d'analyse de l'évolution de la censure à travers les âges⁷ ».

1. José Bénazéraf, 1975. Moins de 18 ans par 11 voix contre 4 favorables à une interdiction totale, le 6 février 1975. Ixage le 9 janvier 1976, confirmé le 12 juillet 1990.

2. José Bénazéraf, 1975. Interdiction le 26 août 1975. Moins de 18 ans après coupures, le 6 octobre 1975.

3. Marie-Madeleine Chabrier, sous-commission, 24 juillet 1975.

4. José Bénazéraf, 1975. Moins de 18 ans, le 17 juin 1975.

5. Procès-verbal de sous-commission. 3 juin 1975.

6. José Bénazéraf, 1975. Moins de 18 ans (PS), le 21 juillet 1975. Ixage le 17 mai 1976. Confirmé par 14 voix contre 6 mais levé par le ministre, le 2 février 1982.

7. José Bénazéraf, courrier au président, 1^{er} juillet 1975.

On peut ajouter qu'en cette année 1975 José Bénazéraf ne présente pas moins de cinq longs-métrages aux censeurs et au public. Même si c'est peu au regard des treize films qu'il signe en 1983 – son record – cela nous autorise à affirmer que l'auteur tourne beaucoup, donc vite et à moindre coût. Les budgets des œuvres que nous venons de citer sont tous inférieurs à 450 000 F et le métrage est généralement à l'avenant. La bande de *La Soubrette* étant de 1595 mètres, l'auteur a dû « illustrer musicalement le mot FIN¹ » afin que son film soit considéré comme un long-métrage par le CNC. Chafouin, Pierre Soudet exige que le film rallongé de 11 secondes repasse en censure ce qui retarde d'autant la délivrance du visa. L'acrimonie des censeurs à l'encontre de Bénazéraf n'a d'égale que celle qu'il exprime, très régulièrement, vis-à-vis de ses collègues :

Il faut le crier : c'est tellement médiocre ce que font mes collègues français, qu'ils se condamnent eux-mêmes. Ils vont écœurer à tout jamais le public d'aller voir des films érotiques. C'est inéluctable, ils n'ont pas une once d'imagination. La pornographie et l'érotisme ne peuvent survivre que s'ils sont transcendés par le lyrisme. Il faut que ce soit un chant d'amour. Il faut porter la femme jusqu'au sommet de la montagne. Il faut des fulgurances, des bouffées de surréalisme ; et pas un mec douteux et une fille douteuse qui se déloquent – slips douteux – pour troncer stupidement²...

Évoquer la médiocrité supposée des films pornographiques amène très rapidement la question de la responsabilité du contrôle censural puis fiscal quant à cette médiocrité. Cette responsabilité est tenue pour acquise par Laurent Martin lorsqu'il évoque l'imprimé et l'époque moderne : « La répression a des effets sur la pornographie, qu'elle contribue à construire comme genre [...]. Elle induit des éléments de structure formelle aussi bien que des comportements particuliers. Interdits de vente, *a fortiori* d'exposition, les “mauvais livres”, les “gravures maudites” sont fabriqués à la hâte, sans art, et débités à la sauvette³. » Cependant, s'il est indéniable que toute censure contribue à façonner les genres sur lesquels elle s'exerce, elle ne peut être considérée comme unique déterminant de la qualité des

1. José Bénazéraf, courrier au président, 27 juillet 1974.

2. José Bénazéraf, *Le Film français*, n° 1592, 19 septembre 1975.

3. Laurent Martin, art. cit., p. 22.

œuvres. Sans quoi, les dix-huit mois de liberté absolue offerts aux réalisateurs et producteurs de films pornographiques auraient dû provoquer l'éclosion de mille chefs-d'œuvre. L'échantillon atteste qu'en 1975 les censeurs et les spectateurs se sont vu infliger bien des produits bâclés dont la seule originalité a souvent résidé dans le titre. Or, ces œuvres ont été produites *avant* la loi X. Ceci infirme totalement l'idée communément admise selon laquelle la nouvelle réglementation aurait tué le genre en comprimant les budgets¹. Ceux-ci sont déjà dérisoires dans les mois précédant l'instauration de la loi. Les producteurs n'ont pas attendu d'être surtaxés et ghettoïsés pour financer, au lance-pierre, des œuvres aussi dénuées d'intrigues, de dialogues et de scénarios que d'ambitions, accroissant d'autant leurs profits².

Certains auteurs ont tenté de s'en expliquer auprès des censeurs, à l'instar de Jean-François Davy qui démontre au président que sa société a vocation à produire de véritables œuvres telles que *Monsieur Balbos* de Jean Marboeuf ou *L'Acrobate* de Jean-Daniel Pollet mais qu'elle doit, pour ce faire, engranger quelques bénéfices grâce à des « films s'inscrivant de manière plus évidente dans les structures commerciales de la distribution³ ». *Le Doigt dans l'œil*⁴, qui est l'objet du courrier, ne peut d'ailleurs être considéré comme un film bâclé, tels ceux que nous évoquions, puisque son budget s'élève tout de même à 1 061 295 F. À en croire Henri Dolbois, il s'agirait plutôt d'un film raté : « Film pornographique à prétention bunuelienne et dionysiaque. Par malchance, tous les effets tombent à plat, toutes les allusions sont artificielles, tous les clins d'œil font bailler. Film navrant et à refuser même pour les amateurs de films pornographiques et, en tout cas, à interdire aux mineurs⁵. » Le

1. Christophe Bier, *Censure-moi ! Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit frappeur, 2000, 201 p. ou Guy Cavagnac, « Sexe politique et religion : la censure au cinéma », *Les interdits de l'image*, actes du 2^e colloque international Icône-image, Musées d'Auxerre, 7-9 juillet 2005, Obsidiane, Les Trois P, 2006, 159 p.

2. Du point de vue économique, la loi paraît indolore puisque la production pornographique continue de croître jusqu'en 1978 avec 302 films produits et 6 % des entrées. Voir René Prédal, Michel Marie, *50 ans de cinéma français : 1945-1995*, Paris, A. Colin, 2005, p. 408.

3. Jean-François Davy, courrier au président, 23 avril 1975.

4. Cyrille Chardon, 1975. Moins de 18 ans (PS), le 28 mars 1975. Ixage le 11 décembre.

5. Henri Dolbois, sous-commission, 11 mars 1975.

seuil est acquis, sans heurt, en procédure simplifiée. Quelle est donc la requête du producteur ? « Nous nous heurtons régulièrement à la concurrence de films qui s'intitulent *Les Dévoreuses du sexe* ou *Les Baiseuses* et qui semblent happer le public soucieux de s'encanailler¹. » Jean-François Théry est sous le charme : « Ces gens ont le mérite de la franchise et on serait porté de ce fait à leur donner satisfaction². » Mais il éprouve tout de même un scrupule à accepter comme nouveau titre *La Chatte sur un doigt brûlant*. « Je suis, moi aussi, plus que réservé, lui répond Pierre Soudet. Il faudrait vérifier s'il y a déjà des titres comportant l'indication "chatte". Je crains malheureusement de l'avoir accepté. » Comme c'est effectivement le cas, Jean-François Davy obtient gain de cause.

Un document humain exceptionnel

Il arrive que des films authentiquement pornographiques trouvent grâce aux yeux des censeurs. C'est le cas d'*Exhibition*, documentaire réalisé par le même Jean-François Davy sur Claudine Beccarie. Il s'agit à la fois de l'un des événements de la saison 1975 et d'un jalon de l'histoire de la jurisprudence censoriale. Il est constitué de quatre types d'images :

- des entretiens entre le réalisateur et l'actrice, dont un pendant le tournage d'une scène de sexualité collective où les acteurs sont invités à s'exprimer sur ce qu'ils sont en train de faire, leur métier, etc. Cette scène est impressionnante parce qu'il apparaît clairement que tous se sont enivrés pour tourner. L'un des acteurs, ivre mort, reste d'ailleurs totalement inerte, les yeux mi-clos, pendant toute la séquence. Ces entretiens se revendiquent du cinéma-vérité malgré leur évidente mise en scène.

- des réactions de spectateurs recueillies par l'actrice à la sortie d'un cinéma, après la projection d'un film auquel elle a pris part. Un net sentiment d'authenticité se dégage de ces échanges, à l'opposé des fausses interviews des « rapports » à la Hofbauer.

- des scènes sexuelles provenant d'autres films ou tournées dans le cadre du film, y compris une scène ratée du point de vue pornographique – nous allons y revenir – que le réalisateur monte tout de même, à juste raison. Ces scènes permettent à la bande-annonce de proclamer

1. Jean-François Davy, courrier au président, 23 avril 1975.

2. Jean-François Théry, note à Pierre Soudet sur le courrier cité.



Dans *Exhibition*, Claudine Beccarie et sa mère s'expliquent au sujet des années passées en maison de correction.

Exhibition « premier hardcore français ».

– des commentaires de Jean-François Davy et de sa monteuse sur l'ensemble des images devant le banc de montage.

Tout au long du film, l'actrice est interrogée sur son métier, son enfance malheureuse, sa foi catho-

lique, son homosexualité ou ses opinions politiques – seule et unique part d'elle-même qu'elle refuse de dévoiler¹ – mais ce qui ressort le plus fortement du documentaire, c'est le dégoût proclamé par la jeune femme pour ce turbin et ces « textes horribles à apprendre », pour les « malades » qui constituent la clientèle de ses films, ou pour les réalisateurs hypocrites qui prétendent faire ces films « pour pouvoir faire autre chose ». La fragilité de l'actrice transparaît nettement au travers de son agressivité permanente vis-à-vis des techniciens qui l'insupportent, de sa mère qui ne venait pas la voir en maison de redressement ou d'un tout jeune comédien terrorisé qu'elle persécute à plaisir : « Dis donc, tu fais la différence entre caresser et pétrir ? [...] Tu te l'es lavé ton zizi, au moins ? [...] Mais pourquoi tu débandes ? [...] T'as peur ? » Et comme tout documentaire, celui-ci nous parle aussi de son auteur. Par exemple, lorsque Jean-François Davy revient à plusieurs reprises sur la question de savoir si la jouissance manifestée par l'actrice est simulée ou pas. C'est Pierre Morelli qui rédige le rapport de sous-commission :

Bien que la formule soit un peu usagée, il semble qu'on ait très rarement rencontré sur l'écran une pareille intensité pornographique... En effet, les scènes licencieuses sont multiples, fort longues, d'une véracité manifeste et extrêmement circonstanciées. De plus, elles sont encore valorisées par un dialogue ou un commentaire érotique assez remarquable dans le genre choisi. Il faut toutefois ajouter que dans un domaine assurément très particulier, ce film ne manque pas

1. Selon Christophe Bier, elle était encartée à l'UDR et giscardienne fervente. Voir Christophe Bier, *op. cit.*, p. 84.

d'intérêt, essentiellement grâce à la principale interprète, car à côté des images en quelque sorte techniques, il comporte, sous la forme d'interviews de l'héroïne, une très importante partie de « cinéma-vérité » qui constitue certainement un document humain intéressant (même si les opinions professées par l'intéressée peuvent souvent apparaître discutables). En définitive, on ne peut négliger dans le jugement à porter cet aspect insolite très notable qui vient désamorcer et atténuer les développements libidineux en ce qui concerne leur impact final¹.

Après un mois d'attente, le film est projeté en plénière et l'avis de Pierre Soudet reprend la structure binaire du texte de Pierre Morelli : le « témoignage humain exceptionnel » contrebalance « l'agression » des séquences pornographiques. Il se montre toutefois plus sévère en dénonçant la « complaisance » du réalisateur et retient comme circonstance aggravante « leur répétition et leur longueur ». Le président pense sans doute à la séquence de 6 minutes pendant lesquelles Claudine Beccarie se masturbe tandis que ses gémissements sont amplifiés par réverbération.

Bien que le dossier ne contienne pas trace de vote, l'avis précise qu'*Exhibition* a échappé à l'interdiction totale « non sans hésitation ». Au seuil d'âge attendu, la commission ajoute un avertissement : « Film d'une extrême provocation dans l'expression et les images. À déconseiller à un public délicat. » Parmi les éléments qui ont dissuadé les censeurs d'interdire au film de rencontrer ses 1 788 544 spectateurs, il y a certainement sa projection très remarquée à Cannes ainsi que la certitude de n'être – de toute façon – pas suivis par Michel Guy.

Les séquences pornographiques exogènes d'*Exhibition* proviennent du tournage de *Change pas de main*² de Paul Vecchiali où Jean-François Davy a découvert Claudine Beccarie. Le scénario avait passé sans encombre le stade de la précensure mais il avait pour titre, à ce stade, *Change pas demain* et les censeurs y avaient vu un honnête policier. C'est effectivement à ce genre que se rattache l'intrigue. Une patronne de presse proche de la majorité, ministrable à très court terme, reçoit un colis anonyme contenant une bande pornographique impliquant son

1. Pierre Morelli, sous-commission, 15 mai 1975.

2. Paul Vecchiali, 1975. Moins de 18 ans par 10 voix contre 8 favorables à l'interdiction, le 22 mai 1975. Ixage le 9 janvier 1976. Désixage le 28 mai 1984.



Myriam Mézières, la détective
de *Change pas de main*.

filis. Les maîtres chanteurs sont des anciens de l'OAS. Ces affreux ont mis au point un piège à gogos : dans une boîte de nuit, des nantis naïfs sont drogués par les entraîneuses avant d'être poussés vers des ébats que l'on filme à leur insu. Le tout est compliqué par une lutte entre RG et

SDECE et, pour ne rien arranger, le fils prodigue se met à trucidar ses partenaires sexuelles. Le traitement s'inspire, de façon très démonstrative, du film noir américain. Ainsi, la patronne de presse fait appel à un détective privé qui mène l'enquête en chapeau et gabardine mais il s'agit d'une femme, ce qui permet de prendre les poncifs du genre à rebrousse-poil, quitte à les supplanter par les poncifs antibourgeois du moment. Une fois transposée dans des décors années 1970 – bars à prostituées de province ou bordel cossu du 16^e arrondissement – intégralement filmés en couleurs et en intérieur-nuit, l'ambiance glamour des films noirs américains en noir et blanc se mue en un sordide assumé. Le président apprécie, cet aspect-là au moins : « En dépit d'une photographie d'une qualité exceptionnelle, le film se signale surtout – à travers une intrigue fort obscure – par une accumulation de scènes de sexualité, amenées avec une désinvolture qui confine au mépris et dont plusieurs confinent à la pornographie ou s'y rattachent explicitement. »

L'avis est sévère quant au lien existant entre les séquences pornographiques et le reste du film. En réalité, le tout est bel et bien lié par l'intrigue, un luxe pour l'époque. Les scènes explicites sont celles du film des maîtres chanteurs et la séquence finale. Le décalage ressenti par Pierre Soudet entre les scènes sexuelles et le reste tient au fait qu'elles sont interprétées par des acteurs spécialisés et non par les comédiens du film. Ceux et celles que l'on n'appelle pas encore « hardeurs » sont déjà cantonnés dans la pornographie et n'ont pas de texte à dire. À l'inverse, les comédiens ne se déshabillent qu'une fois et leurs rapports sexuels sont sagement simulés. Cela montre, là encore, qu'avant même la loi X réputée avoir ghettoisé le genre et ses acteurs, ces derniers étaient déjà relégués aux marges de la profession, même dans un « porno d'auteur ».

Le film échappe de peu à l'interdiction en mai 1975 mais pas à la campagne de ixage de fin d'année. Un nouveau distributeur demande la révision de cette mesure en 1984, ce qui a le don d'agacer Jean-François Théry :

Rien n'y manque : ni les fellations, ni les gros plans sur les organes sexuels, ni les accouplements non simulés et complaisamment détaillés, ni l'homosexualité masculine ou féminine. On y rencontre même, ce qui est moins ordinaire, la nécrophilie qui vient pigmenter [*sic*] l'habituelle partouze finale d'une pincée de suspense : au milieu des corps en action, l'assassin poursuit sa proie pour la tuer avant de jouir d'elle ! Il n'est évidemment pas question de rapporter la mesure qui a classé le film dans la catégorie des films à caractère pornographique. Ce serait vider la loi de toute portée.

Mais Jack Lang accède à la requête du distributeur. Ce succès semble donner des ailes au troisième détenteur des droits qui, en 1996, requiert carrément la levée du seuil à 16 ans ! Cette fois, la sous-commission, emmenée par un Pierre Morelli toujours vaillant, s'étrangle et recommande un relèvement du seuil à 18 ou mieux, un reclassement X. Échaudé, le téméraire distributeur parvient *in extremis* à faire annuler sa démarche inconsidérée avant la plénière.

Que montrent les exemples de *Change pas de main* et d'*Exhibition* qui – tous deux – ont fait l'objet d'une appréciation partiellement positive de la part de la commission ? Les deux films ont en commun leur date de réalisation, des budgets équivalents, une actrice commune – figurante muette dans le premier film puis sujet du second – mais surtout une commune mise en abyme du spectacle pornographique et les censeurs ont sans doute été sensibles à cette distanciation. Comment expliquer que l'avis rédigé au sujet d'*Exhibition* témoigne d'une plus grande mansuétude que celui de *Change pas de main* ? C'est que la distanciation, chère aux



Claudine Beccarie sur le tournage de *Change pas de main*, dans *Exhibition*.

censeurs, apparaît forcément plus grande dans le documentaire que dans la fiction. Le critère discriminant est sans doute la justification des scènes sexuelles, plus évidente aux censeurs dans le cas du documentaire. Après avoir tant pourfendu les « films prétextes », les censeurs en viennent à exiger un prétexte à l'exhibition.

En fait, ce qui prend forme ici, c'est le critère de *gratuité* qui, dans les années suivantes, deviendra l'élément majeur de la définition de la pornographie avant d'en devenir l'élément unique. En 1997, si *La Vie de Jésus* n'a subi aucune restriction malgré les pétitions d'associations catholiques d'extrême droite que le titre du film – plus encore que son contenu – empêchait de dormir, c'est parce que les scènes sexuelles explicites, dont un gros plan sur une pénétration, ont été exonérées de toute gratuité par la commission de classification. Nous ignorons quel accueil les censeurs de la période obsidionale auraient réservé au très beau film de Bruno Dumont. Par contre, nous savons quel traitement ils ont administré à *Allégorie*¹, film expérimental sans dialogues de Christian Paureilhe qui contient quelques scènes sexuelles non simulées, « des images érotiques savantes et raffinées qui sont à ce film ce que le poivre et la moutarde sont au rôti² » écrit le représentant de la Place Beauvau. La plénière prononce une interdiction totale, sans doute dans l'espoir que le producteur supprime les scènes incriminées. Mais le ministre octroie le visa. Fait plus inhabituel, lorsque les censeurs revoient cette œuvre lors de la campagne de ixe, ils exonèrent *Allégorie* de cette classification, ce qui fait de lui, sans doute, l'un des rares exemples de film non ixé comprenant de telles images.

1. Christian Paureilhe, 1975. Interdiction par 11 contre 10, le 17 avril 1975. Moins de 18 ans par Hubert Astier, le 9 mai 1975. Non ixé le 20 novembre 1975.

2. Procès-verbal de sous-commission, 18 mars 1975.

UN MOMENT : LA PARENTHÈSE MICHEL GUY (1974-1975)

« Plus de censure sur les films¹. » Ces mots, énoncés sans plus d'explication par Valéry Giscard d'Estaing trois mois après son élection, « ont produit l'effet d'une bombe² » écrit l'éditorialiste du *Film français*. Faut-il comprendre que la commission va disparaître ? C'est Michel Guy, ancien horticulteur, esthète et mécène, désormais secrétaire d'État à la Culture, qui est chargé de la mise en œuvre du mot d'ordre élyséen. Son action va consister à commuer les interdictions totales de la commission en seuils d'âge. Cette attitude serait parfaitement compatible avec le protocole du repentir si des coupures étaient exigées en échange du visa, mais ce n'est plus le cas. Michel Guy désavoue systématiquement les censeurs et s'en prend à la clé de voûte de l'édifice censorial.

À la rentrée 1974, dans l'avis d'interdiction de *L'Hippopotamours*³ où « trois dames obèses servent de prétexte à un film pornographique illustrant toutes les perversions sexuelles sans en oublier une⁴ », Pierre Soudet alerte le gouvernement au sujet du « phénomène meurtrier que représente la prolifération de telles productions ». Et d'ajouter que l'évolution en cours « ne semble nullement parvenue à son point d'aboutissement ». De fait, il ne s'agit pas encore de *hard-core* mais, en juin 1975, lorsque *Change pas de main* et *Exhibition* lui sont présentés, le président lui-même renonce à l'interdiction de ces films d'auteur. Les scènes explicites sont justifiées par le récit et ne représentent qu'une part réduite du métrage total.

Or, deux mois plus tôt, Michel Guy a accordé un entretien à *Parisclope* dans lequel il déclare : « Je veux être excessif dans le libéralisme⁵. » Face au journaliste ulcéré qui lui demande s'il

1. Cité par Pierre Girard, *Le Film français*, 30 août 1974.

2. *Ibid.*

3. Christian Fuin, 1974. Interdiction le 24 septembre 1974. Moins de 18 ans le 18 novembre. Ixage le 24 novembre 1975.

4. Henri Dolbois, sous-commission, 29 juillet 1974.

5. *Parisclope*, entretien, 23 avril 1975.

cherche « vraiment à endiguer la marée noire de la pornographie », il répond qu'il est, bien au contraire, décidé à laisser sortir tous les films, y compris ceux qui attendent à la frontière, tel *Gorge profonde*¹. Comme il fallait s'y attendre, une demande de visa arrive rue de Lubeck et la distributrice prend soin d'agrafer l'interview du ministre à son courrier. Les censeurs s'exaspèrent autant de la « légèreté² » du ministre que de celle du réalisateur qui « ne s'est même pas donné la peine de soigner la pellicule³ ». À voir le film, il semble surtout que personne n'a effectué de balance des blancs avant les prises, d'où l'impression que les organes génitaux, désormais cadrés en très gros plans, sont exposés à l'éclairage au néon d'une boucherie. La plénière vote l'interdiction mais Michel Guy écrit à la distributrice : « Je n'ai pas estimé possible d'interdire aux spectateurs le droit de se faire eux-mêmes – et avec toute la sévérité désirable, je l'espère – une opinion sur l'œuvre en cause⁴. »

Cet été 1975 constitue une sorte de Finistère de la transgression qui précède le gigantesque retour de manivelle de l'automne. La réaction a d'abord été municipale comme s'en souvient le directeur de cabinet de Michel Guy : « Le maire de Poitiers, par exemple, m'appela un matin pour me signaler que les quatre salles de cinéma de sa ville, situées sur une seule place, affichaient toutes les quatre des films pornographiques⁵. » La presse embraye, à l'instar du *Point* : « On pouvait penser que ce cinéma libéré des contraintes serait un hymne à l'amour physique et à l'amour tout court. C'est l'exact contraire qui nous est proposé : un cinéma du mépris réalisé par des incapables⁶. » Michel Guy est accusé d'avoir mis en œuvre une libéralisation débridée sans garde-fous susceptibles d'enrayer ses effets pervers. Les parlementaires se chargent de l'hallali lors de l'examen de la loi X. L'opposition n'est pas la plus virulente qui

1. *Deep Throat*, Damiano, États-Unis, 1972. Interdiction le 10 juillet 1975. Moins de 18 ans par le ministre, le 6 août. Ixage le 13 novembre.

2. M^{me} Simonet, sous-commission, 20 juin 1975.

3. Marcelle Dietsch, *ibid.*

4. Michel Guy, courrier à Universal Exportations, 6 août 1975.

5. Guy Montassier, témoignage cité par Michèle Dardy-Cretin, *op. cit.*, p. 134.

6. Pierre Billard, *Le Point*, 29 septembre 1975.

se lave les mains de cette pornographie, « fille du trottoir du capitalisme¹ ». Les giscardiens saluent, amers, « le début du commencement d'une action entreprise trop tardivement² ». Les gaullistes, eux, ne mâchent pas leurs mots. « Que représente votre taux majoré de TVA, comparé aux bénéfices d'*Exhibition*? Franchement, c'est à rire ou à pleurer³! » tempête Eugène Claudius-Petit. Son collègue Paul Minot est encore plus vindicatif: « Le bon sens vient enfin de se révolter, cela lui arrive quelquefois, contre les spectacles pornographiques. Mais, hier encore, des critiques, des sociologues, des philosophes, des moralistes, quelquefois sacrés, nous invitaient à de pieuses méditations sur les bienfaits que l'homme pourrait tout de même trouver, en cherchant bien, à de tels spectacles, comme si la bête pouvait faire l'ange. Et l'écume de ces belles idées a peut-être rejailli jusque sur les murs de la rue de Valois⁴. » Quant à lui, Jean Bertrand, qui représente l'Association des maires de France au sein de la commission, interpelle Michel Guy au sujet de l'absentéisme de son représentant, un certain Laurent Fabius, et le secrétaire d'État laisse celui-ci porter le chapeau plutôt que d'assumer sa politique de la chaise vide. Le sénateur fustige son « libéralisme excessif » assimilé à une « complicité » avec les pornographes.

En 1976, Michel Guy, qui a refusé à Jacques Chirac l'interdiction de *L'Empire des sens*, n'est pas reconduit dans ses fonctions. Il restera le ministre d'une parenthèse de dix-huit mois de liberté absolue accordée à la profession, pour le meilleur et pour le pire.

La comparaison des dossiers Vecchiali et Davy indique qu'une œuvre pornographique de fiction ne peut que très difficilement trouver grâce aux yeux des censeurs. Un seul exemple de l'échantillon infirme cette réalité: il s'agit de *Mise à...*⁵: « Bien que la plupart des scènes d'accouplement

1. Jacques Chambas, cité dans *Le Film français*, 19 septembre 1975, p. 30.

2. Assemblée nationale, 23 octobre 1975, *JORF* du 26 octobre 1975.

3. *Ibid.*

4. Sénat, 3 décembre 1975, *JORF* du 4 décembre 1975.

5. *La Nuit du sexe*, Duda, 1975. Moins de 18 ans (PS), le 22 juillet 1975. Ixage à une date inconnue.

ne soient pas simulées et qu'elles ne laissent aucun doute sur leur réalité, les membres de la sous-commission ont estimé que leur caractère somme toute dépourvu de toute dépravation rendait possible une mesure limitée à l'interdiction aux mineurs¹. » À ce compte-rendu de Pierre Raymond, le représentant de l'Intérieur ajoute : « Bien que hard, ce porno a l'avantage de présenter des personnages normaux (absence de violence et de pathologie)². »

Une pornographie joyeuse ?

N'ayant pu visionner cette œuvre, nous nous contenterons de décrire un autre film du corpus. Le dossier n'a rien d'original puisque *Le Sexe qui parle*³ obtient son visa avec seuil à 18 ans sans encombre avant d'être ixé, comme les autres, quelques mois plus tard. Mais ce film nous permet surtout de signaler que toute la production pornographique née de ces quelques mois de liberté absolue ne se caractérise pas par la médiocrité. Assez connu, et reconnu dès sa sortie⁴, le film de Frédéric Lansac est d'ailleurs considéré comme l'un des bons films de la vague. Quant à nous, nous nous bornerons à dire que *Le Sexe qui parle* est un film, c'est-à-dire une œuvre. Il a été réalisé à partir d'un véritable scénario inspiré d'une nouvelle de Diderot⁵ : sans préavis, le sexe d'une femme se met à prendre la parole. À ce scénario correspond un argument, fortement teinté de psychanalyse, selon lequel le corps insatisfait finit par se révolter, parfois de façon inattendue. Cet argument est illustré notamment, mais pas seulement, par des scènes explicites qui diffèrent les unes des autres et qui ne débouchent pas systématiquement sur la satisfaction des personnages, loin s'en faut ! Ces personnages sont incarnés par des comédiens et comédiennes qui ont un texte à dire et des sentiments à exprimer tels que l'amour, le désarroi, la haine, la révolte, la cupidité, le désir ou la

1. Pierre Raymond, sous-commission, 16 juillet 1975.

2. Procès-verbal de sous-commission. 16 juillet 1975.

3. Frédéric Lansac (alias Claude Mulot), 1975. Moins de 18 ans par 9 voix contre 5 favorables à l'interdiction, le 22 juillet 1975. Ixage le 13 novembre.

4. Il a été distingué lors du Festival du cinéma pornographique de Paris qui s'est tenu pour la première et dernière fois du 6 au 12 août 1975. Voir Jacques Zimmer (dir.), *Le Cinéma X*, Paris, La Musardine, 2002, p. 14.

5. Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, Paris, Flammarion, 1993, 393 p.

honte. Ils sont donc sujets et non objets et leur texte est le fruit d'un vrai travail d'écriture à propos duquel un censeur évoque « un humour qui déclenche souvent le rire¹ ». Bien réel, le rire du spectateur tient, pour l'essentiel, à la très bonne idée qu'a été celle de doter ce sexe bavard et revendicatif d'une voix de titi parisien, d'un vocabulaire de charretier et d'une hargne phénoménale, exprimant le niveau de frustration indicible du pauvre organe assommé par tant d'années de routine conjugale. Le président suppléant n'apprécie pas : « Ce film ne se distingue pas par son intelligence mais la nature des scènes présentées, malgré sa vulgarité et son parti pris de grossière hilarité, ne dépasse pas ce que la commission a déjà jugé tolérable pour un public adulte. » *Le Sexe qui parle* est représentatif d'une pornographie joyeuse qui a pratiquement cessé d'exister, laissant la place au sexe triste des corps mécanisés, des poncifs misogynes et de la gynécologie cinématographique.

Si la loi X de 1975 ne peut être tenue pour responsable de l'océan de navets charriés par la vague, elle a peut-être contribué à la raréfaction de ces œuvres originales car les censeurs, avant ou après la loi, réservent rigoureusement le même traitement au *Sexe qui parle* et à des films comme *Les Papillonneuses*, dont la « pauvreté du scénario » consterne tant Marcelle Dietsch qu'elle précise : « À quelque page qu'on ouvre celui-ci, les onomatopées abondent². » Cette égalité de traitement apportée à des œuvres si différentes n'était certainement pas de nature à encourager la créativité et l'originalité.

1. Alfred Barbariche, sous-commission, 9 juillet 1975.

2. Marcelle Dietsch, sous-commission, 16 mai 1975.

CONCLUSION

La censure est toujours efficace, même lorsqu'elle est déjouée, car le contournement est une preuve de plus de son influence sur la création. Entre 1945 et 1975, les censeurs sont les coproducteurs de chacun des films réalisés en France, sans exception aucune. C'est dire s'ils ont contribué à brosser ce portrait du monde contemporain que le cinéma, média du XX^e siècle par excellence, a proposé au public, à un public de plus en plus majoritairement constitué de jeunes. Or, « la jeunesse » est une autre invention majeure du siècle. Au-delà de l'abstraction de ce mot, les jeunes des années 1945-1975, ce sont trente cohortes d'individus, trois générations clairement identifiables et, du point de vue des pouvoirs publics, ce sont des esprits vulnérables à protéger *via* le contrôle cinématographique, entre autres dispositifs. Mais ce contrôle a évolué et l'on peut distinguer trois logiques successives, entre lesquelles les cinéastes, accompagnés des censeurs, ont dû naviguer. Une logique *normative* par laquelle les produits cinématographiques sont formatés en fonction de genres admis par la jurisprudence censoriale. Une logique *transgressive* qui voit les créateurs bousculer, plus ou moins consciemment et plus ou moins franchement, cette jurisprudence établie. Une logique de *banalisation* en vertu de laquelle le scandaleux devient fonds de commerce donc norme. Chacune de ces trois logiques a dominé l'une des trois périodes de l'histoire de la censure, la période régaliennne, la période conflictuelle, la période obsidionale et chacune de ces périodes voit certaines figures transgressives, donc certains motifs de censure, passer au premier plan.

La normalisation par les genres

La censure régalienne (1945-1955) est étroitement liée aux motifs de censure d'ordre politique. La grande affaire de la décennie est le traitement croisé des films hollywoodiens et staliniens. À n'en pas douter, les professionnels d'obédience communiste ont utilisé leurs fonctions de censeurs pour combattre ce qu'ils considéraient comme un envahissement et une volonté d'acculturation. Mais, si 54 % des interdictions totales prononcées par la commission Huisman porte sur des films américains, il faut ramener ce chiffre à sa juste proportion : une goutte de protectionnisme dans un océan du libre-échange culturel. L'autre versant de cette guerre froide sur Celluloïd tient à la volonté des gouvernements de la IV^e République d'endiguer le bien modeste flot de films de propagande communiste, importé de l'Est ou produit sur le sol français. Si cette volonté est constante, la réaction des victimes de cette censure est, quant à elle, marquée par une évolution. En 1944, l'interdiction de *La France délivrée* par le cabinet du général de Gaulle ne donne lieu à aucune réaction. En 1950, l'interdiction de *La Chute de Berlin* est l'élément déclencheur inavoué de la démission collective des professionnels. En 1955, l'interdiction de *Bel-Ami* déclenche une tempête médiatique et parlementaire. La virulence de la réaction des communistes aux mesures de censure dont ils sont victimes est donc inversement proportionnelle à leur intégration dans l'appareil d'État.

Notre échantillon ne fait que confirmer que la représentation de la Seconde Guerre mondiale et de ses corollaires – occupation, résistance et collaboration – a constitué un enjeu majeur pour les pouvoirs publics, donc un motif de censure systématique dans l'immédiat après-guerre. Par la suite, la même logique d'occultation – sans caractère systématique, cette fois – est repérable au sujet d'autres guerres. Les dossiers de *Patrouille sans espoir* pour l'Indochine ou du *Petit Soldat* pour l'Algérie l'attestent. Pour de tels films, seul le temps a permis d'apaiser les censeurs et les ministres. Apaisement relatif puisque le visa a été accordé mais les coupures jamais annulées.

D'un point de vue statistique, c'est aussi pendant la période régalienne que le motif *Diplomatie* est le plus fréquemment usité – pour 9 % des dossiers – alors même que les exemples les plus spectaculaires sont ultérieurs. Il est invoqué aussi fréquemment que sont utilisés les outils *had hoc* par

le Quai d'Orsay : interdiction totale d'exportation, interdiction partielle permettant de contrôler la carrière d'un film, interdiction dans les colonies ou dans les zones d'occupation de Sarre, d'Allemagne et d'Autriche. Dans tous les cas, il s'agit de préserver le prestige de la France, de ses alliés, de sa diplomatie mais aussi de l'homme blanc. L'échantillon, à l'image de la production hexagonale, compte peu de films anticolonialistes à la René Vautier mais de nombreux films inmontrables aux colonisés tels que *J'irai cracher sur vos tombes*. C'est aussi pendant la période 1945-1955 que s'affirme avec le plus de vigueur la volonté censoriale de protéger les *uniformes* du ridicule ou de la mise en cause. Pas moins de 16 % des films en ont pâti, de la farce militaire ou gendarmesque – qui n'a pu renaître avant longtemps – au réalisme noir mettant en cause le sombre destin des pupilles de l'Assistance.

Dans les années 1950, les motifs de censure se diversifient. La violence et l'érotisme existent mais sont largement circonscrits à deux genres que les censeurs réprouvent mais dont ils s'appliquent, surtout, à surveiller les codes : le film de *gangsters* et le film de *prostitution*. La figure du souteneur, honni des censeurs, permet la fusion des deux thématiques (*Les Impures*) mais celle-ci n'est pas indolore sur le plan du contrôle. Entre 1950 et 1959, les gangsters sont présents dans 38 % des dossiers et les méfaits accomplis à l'écran, et poursuivis par la commission, sont essentiellement de leur fait. Quant aux prostituées, elles apparaissent dans 25 % des interdits aux mineurs des années 1950 et l'on a vu fleurir à cette époque des sous-genres aujourd'hui oubliés tels que le film prétexte, le film chrétien ou le film de traite des Blanches. La représentation de la prostitution ne donne pas lieu à des scènes dénudées mais la transgression se niche dans la situation et le milieu dépeint.

Qu'il s'agisse d'évoquer la Seconde Guerre mondiale, de représenter les forces de l'ordre ou de réaliser un film de genre, les créateurs de cette décennie ont été surveillés avec une redoutable efficacité. Drapée dans son silence souverain, la censure régaliennne a su encadrer la production d'une main de fer. Il suffit pour s'en convaincre de penser à ces producteurs qui, entre 1951 et 1953, ont tenté de pimenter leurs films de scènes d'accouchement dont on a bien du mal, aujourd'hui, à se représenter la charge érotique. Dès que la manœuvre a été découverte, les censeurs ont, sans préavis et sans explication, éradiqué ce type de représentations de la production.

La transgression par la banalisation

Dans les années suivantes, les genres cités ne disparaissent pas mais sont revisités. Ainsi, les chapeaux mous des gangsters ne sont pas remplacés du jour au lendemain par les blousons-noirs des jeunes délinquants. La mue donne naissance à des personnages hybrides tels que les jeunes voyous des *Garçons* de Bolognini. Dans le domaine de la *prostitution*, les héroïnes de *Vivre sa vie*, de *Deux ou trois choses* ou de *Belle de jour* sont désormais des prostituées occasionnelles, c'est-à-dire des femmes ordinaires qui ne se situent plus à la marge de la société. On retrouve ici le processus de banalisation repéré dans la sphère de l'*érotisme* par la nudité. La période conflictuelle (1956-1967) s'ouvre sur l'exhibition d'un corps contemporain et endogène à la société française, celui de Brigitte Bardot. Bien davantage que la conquête de centimètres carrés de peau à exhiber, la transgression érotique relève de la conquête de cette contemporanéité et de cette centralité sociale.

De même qu'ils ont remis en cause le caractère exogène – imposé par la jurisprudence censoriale – de certains personnages, les auteurs ont voulu en finir avec la norme de l'ellipse. C'est le cas de Claude Chabrol qui, dans *Les Bonnes Femmes*, filme un meurtre sans ellipse avec – surcroît de transgression – une femme pour victime. Ébats sans ellipse pour *Les Amants*, puis, en sus, abandon du hors-champ dans *Le Silence*. Mais l'œuvre emblématique de cette évolution est sans doute *La Source* car le film porte en lui ces deux entorses à la norme censoriale française : le viol d'une adolescente et le meurtre d'un enfant, également filmés sans ellipse. L'un des faits majeurs de la décennie est particulièrement visible lorsque l'on s'attarde, justement, sur les occurrences des *méfais*. Imperceptiblement, les auteurs de ces méfaits sont de moins en moins des malfaiteurs de profession et de plus en plus fréquemment des gens ordinaires, comme chez Chabrol. Une telle évolution ne pouvait que heurter la commission Ségogne.

C'est en 1966, donc à la fin de cette période, que le public français déguste son premier western spaghetti. Le genre, inauguré avec *Pour une poignée de dollars*, a eu plus de difficulté avec la censure française que les westerns hollywoodiens classiques. Cette différence de traitement s'explique par trois spécificités liées au cadrage (focalisation sur la violence par le gros plan), au montage (soulignement de cette violence par l'étire-

ment) et au scénario (atténuation de la frontière entre le bien et le mal). Ici encore, la violence se banalise. Elle fait désormais l'objet d'une volonté d'esthétisation. C'est pourquoi le motif *Méfais* connaît un tassement (tout relatif) qui ne peut, en fait, s'expliquer que par l'essor spectaculaire du motif *Sadisme*. La sophistication croissante des scènes de bagarres, de meurtres et de tortures confirme la banalisation de leur représentation mais les censeurs appliquent au *Sadisme* les mêmes critères qu'aux *Méfais* et sont, par exemple, particulièrement attentifs à la question de savoir qui inflige et qui subit.

Le motif *Terreur* connaît, lui aussi, son apogée pendant la période conflictuelle et il est lié à un genre : le film d'épouvante. Tandis que le motif visait des films jouant sur les ressorts de l'effroi ou du suspense comme moyens cinématographiques, les censeurs sont désormais confrontés à des productions dont la peur est la finalité. Avant même sa légitimation, le genre est admis par les censeurs et les interdictions aux mineurs sont admises par les professionnels. Dans un cas comme dans l'autre, l'explication est assez aisée. Côté censure, le film d'épouvante, ou même d'horreur, n'a rien d'effrayant puisqu'il ne prétend pas – croit-on – décrire ou interpréter le monde réel ou recommander une attitude à ceux qui y vivent. D'emblée, il semble se situer dans une surfiction où l'exemplarité n'a pas droit de cité. Côté profession, le seuil d'âge est un gage de crédibilité pour un public constitué essentiellement d'adolescents et de jeunes adultes qui souhaitent se faire peur. Comment ce public pourrait-il prendre au sérieux un film présenté comme terrifiant s'il n'était pas estampillé du label « interdit aux moins de 13 ans », au moins ?

Une parenthèse enchantée ?

Avec la période obsidionale (1967-1975), la banalisation devient systématisation. Par exemple, le *sadisme* apparu à la fin de la période conflictuelle donne naissance à un sous-genre particulier, celui des films qui invitent le spectateur à jubiler de sévices infligés aux femmes. Si *Le Vice et la Vertu* est, dans ce domaine, un film précurseur, si Robbe-Grillet en a fait une marque de fabrique, la cruauté sexiste devient, dans les années 1970, une véritable veine cinématographique dont *La Papesse* nous a fourni une bonne illustration. Dans le domaine des *affaires de femmes*,

la représentation sexiste et érotisée du viol que l'on trouve, par exemple, dans *Emmanuelle*, n'est pas une nouveauté mais devient un poncif et, surtout, le témoignage d'une récupération réactionnaire des revendications de libération sexuelle et de libération des femmes. Autre production violente de série, les œuvres hongkongaises pénètrent le marché français à partir de 1973. Là encore, la codification dissuade les censeurs d'aller au-delà du seuil d'âge que les distributeurs ne remettent nullement en cause et qui est systématiquement attribué en procédure simplifiée.

Après avoir quasiment disparu pendant la période conflictuelle, les gangsters et les policiers connaissent un regain d'intérêt, mais ce ne sont plus tout à fait les mêmes. L'importance historique de *Bonnie and Clyde* tient au fait que cette œuvre est la première d'un nouvel Hollywood dont les productions ont donné bien du fil à retordre aux censeurs hexagonaux mais la nouvelle figure du *gangster* est plutôt celle du mafieux qui s'affirme si magistralement en 1972 qu'il provoque une atténuation de la jurisprudence censurelle. Les policiers, quant à eux, réapparaissent sur les écrans et, de part et d'autre de l'Atlantique, du *Pacha* à *Dirty Harry*, leur caractère ordonnateur dit le retournement idéologique qui s'amorce. Mais, globalement, la mansuétude est désormais de mise et Pierre Soudet a pu évoquer un « folklore bien connu¹ » au sujet d'affrontements entre policiers et *gangsters*. De même, il évoque « une illustration maintenant très classique² » au sujet d'une guerre des gangs sur fond de *prostitution*.

La période obsidionale est aussi celle qui voit des motifs de censure statistiquement discrets jusqu'alors occuper plus fréquemment les censeurs. Les représentations liées à la *drogue* ont mis en évidence une jurisprudence censurelle originale car non linéaire. Elles sont systématiquement poursuivies par les censeurs jusqu'à ce qu'un ministre – Joël Le Theule – les contraigne à plus de tolérance après que la commission eut été mise en difficulté par des œuvres telles que *Easy Rider* ou *More*. Mais, au début des années 1970, lorsque les dégâts sanitaires et sociaux liés à la toxicomanie ont été médiatisés à grande échelle, les censeurs ont tenté de revenir à l'interdiction de ces représentations. Des réalisateurs ont, quant à eux, participé à cette exposition médiatique en produisant des

1. Pierre Soudet, avis de censure de *La Cible hurlante* de Douglas Hickox, 18 juillet 1972.

2. Pierre Soudet, avis de censure de *Secteur interdit* de Jurgen Roland, 25 janvier 1972.

œuvres dénonciatrices du fléau mais, globalement, cela n'a pas conduit les censeurs à plus de mansuétude, comme le montre le dossier de *France société anonyme*.

L'*homosexualité*, qui n'avait été qu'effleurée par la production cinématographique, est devenue plus visible au cours de la période conflictuelle mais sa représentation a été biaisée car les mobiles des auteurs étaient, pour le moins, variables. Néanmoins, il est notable que, dans des œuvres aussi dissemblables que *Le Quatrième sexe*, *Le Sergent* ou *Les Biches*, la relation homosexuelle soit systématiquement mise en concurrence avec une relation hétérosexuelle qui, finalement, triomphe. L'homosexualité a dû conquérir son autonomie puis son droit à la représentation d'une sexualité autonome, depuis *Faut-il tuer Sister George?* jusqu'à *A Bigger Splash*.

Dans le domaine de la *famille*, la soif de transgression, celle des réalisateurs et celle du public, a fait naître une mode, en 1970-1971, celle des films traitant de l'inceste. *Le Souffle au cœur* est l'œuvre paroxystique de ce phénomène puisque, pour la première fois, le réalisateur ne fait plus mine de dénoncer la transgression du tabou. À l'issue d'un travail d'écriture plus laborieux qu'il ne l'a dit, Louis Malle légitime la transgression, ce qui dit l'air du temps. Mais le vecteur majeur de cette transgression cinématographique tient évidemment à ce que les censeurs nomment «pornographie». Les dix-huit mois de liberté absolue compris entre l'élection de Valéry Giscard d'Estaing et la réaction parlementaire de décembre 1975 ont laissé grossir une vague qui s'est avérée porteuse d'un océan de navets cultivés, récoltés et commercialisés à moindre coût mais au milieu desquels ont pu pousser quelques œuvres de création authentiques que les censeurs ont généralement su distinguer, sans forcément leur réserver d'autres sorts qu'aux productions de moindre ambition. Ainsi, le genre pornographique ne se différencie en rien des autres genres – qui eux aussi comptent peu de chefs-d'œuvre au regard de la masse des œuvres produites – mais il est certain que la ghettoïsation a seulement accentué une médiocrité qui lui préexistait. Ces dix-huit mois de «libéralisme excessif» et lucratif ont été, pour les censeurs, dix-huit mois de calvaire et leur vindicte a été à la mesure de l'affront subi. Pourtant, les avis de ixage témoignent du fait que se met alors en place, dans l'urgence et malgré des décisions incontestablement arbitraires, les deux critères aujourd'hui

décisif quant à l'acceptation de scènes sexuelles explicites insérées dans certaines œuvres, à savoir l'intention et la distanciation¹.

Une peur omniprésente et pérenne

L'un de nos dix-huit chapitres portait sur les représentations censurables des *jeunes* mais, en réalité, la question de la jeunesse et de sa représentation a irrigué l'ensemble de notre étude. À titre d'exemple, le motif de censure relatif aux *mœurs* est intimement lié à la jeunesse puisque les censeurs combattent ici l'exemplarité supposée du cinéma quant à deux pratiques sociales considérées par rapport au bien ou au mal : la vie en couple et le langage. Dans le premier domaine, la commission a voulu soustraire aux yeux de la jeunesse, non la tromperie – largement admise – mais la non-exclusivité amoureuse revendiquée et tolérée, comme dans *Jules et Jim*. Au sujet du langage, de *Masculin Féminin* à *La Maman et la Putain*, on a tout bonnement voulu que les jeunes n'entendissent pas les mots par lesquels ils avaient coutume d'évoquer la sexualité et le désir. Ainsi, ce sont toujours les *mœurs* des jeunes ou les modèles proposés aux jeunes qui sont poursuivis par les censeurs, quel que soit le motif de censure. Autre exemple, les films relatifs au *psychisme* qui conduisent les pouvoirs publics et les cinéastes à s'accuser mutuellement de fabriquer de la folie touchent tous, aussi, à la question de la jeunesse puisque les réalisateurs nous disent que ceux que l'on enferme ne sont pas fous mais simplement jeunes, comme le héros de *La Tête contre les murs*.

Que nous a appris le sous-chapitre portant spécifiquement sur la représentation des *jeunes*? Que la peur générale des jeunes, trouvant sa transposition fictionnelle ou documentaire dans la sphère cinématographique, a donné naissance à des personnages archétypaux dont on peut tenter l'inventaire et la généalogie. Les tricheurs, vite devenus blousons dorés, se caractérisent par leur absence de morale, leurs origines bourgeoises, leurs surbourns, leurs voitures rutilantes, leur sexualité libérée avant l'heure, la faiblesse ou la complaisance de leurs parents. Leur discours n'est pas celui d'une révolte mais d'un cynisme. Les blousons-noirs de cinéma, leurs

1. Sur le thème « Jusqu'où filmer l'amour au cinéma? », voir l'intervention de l'auteur dans Christine Masson et Laurent Delmas, *On aura tout vu*, France Inter, 1^{er} juin 2013. En ligne : <http://www.franceinter.fr>

voisins de palier, se distinguent par un perpétuel recours à la violence, y compris dans le domaine sexuel, et par des origines plus prolétariennes. Alors que les premiers s'opposaient aux adultes, les seconds veulent en découdre avec la terre entière. Ni les uns ni les autres ne remettent en question la société de consommation qu'a fait naître la croissance des Trente Glorieuses. C'est bien pour jouir des biens de consommation, et notamment de véhicules à deux ou quatre roues, que les uns rançonnent leurs parents et que les autres empruntent les biens d'autrui le temps d'une virée. Il faut attendre l'apparition des hippies cinématographiques pour voir le consumérisme contesté et, de façon plus générale, pour entendre un discours contestataire construit, fait d'un refus de la guerre et du militarisme, d'une revendication de liberté sexuelle, d'un mépris pour la sédentarité, et d'un recours assumé aux drogues supposées ouvrir l'esprit, là où les tricheurs préféraient prélever des bouteilles dans la cave de papa.

Ces types ne se caractérisent pas seulement par leur apparence, leur tenue ou leur discours. Les bandes-son des films comportent d'incontournables musiques additionnelles qui permettent de camper les personnages. Car chacune de ces générations cinématographiques a eu sa musique : les tricheurs ont plébiscité le jazz, les blousons-noirs sont indissociables du rock et le mouvement hippie a accouché du folk. Parfois, le lien à la musique est encore plus net, comme dans *Masculin Féminin* dont l'héroïne est une vedette yé-yé, dans et hors de la diégèse. En fait, ces jeunes de Celluloïd ne constituent pas à proprement parler de véritables générations au sens où chacune remplacerait la précédente. Apparues successivement, ces hordes coexistent ensuite et, parfois, donnent naissance à des hybrides comme les *bikers* de *Easy Rider*, sortes de hippies vêtus de blousons noirs mais non-violents.

À bien y regarder, les uns et les autres ont finalement quatre points communs. Le premier est le refus de l'autorité, qu'elle soit parentale, professorale, patronale ou étatique. Le deuxième est cette oisiveté, si insupportable aux censeurs, qui est un refus assumé et affiché du travail. La tirade qu'Adrien sert au riche collectionneur américain dans *La Collectionneuse* est une bonne illustration de ce qu'un adulte (Éric Rohmer) juge être le mépris de la jeunesse pour ce que l'on n'appelait pas encore « la valeur travail ». Le troisième est une remise en cause multiforme du couple et de la famille nucléaire. Le quatrième est une tendance grégaire : les uns et les autres constituent des bandes et c'est là ce qui

inquiète le plus, non seulement parce qu'ils rejettent alors l'atomisation de l'individu chère aux sociétés occidentales mais surtout, et plus simplement, parce que leur nombre constitue dès lors une menace potentielle. La jubilation de Gilberte Letondot lorsqu'elle rend compte d'un policier moralisateur des années 1970 en témoigne parfaitement : « Il s'agit d'un bon film dont la conclusion est que le crime ne paie pas. La police y est montrée sous un jour fort humain. La description des trois jeunes, plus inconscients que voyous, est excellente. On peut y noter un très bon passage sur les "bandes" et leur danger. La fille dit que si elle était seule, elle aurait peur, elle n'oserait pas, mais à trois, on se sent invincible, on doit réussir. Ce qui explique qu'en bande on fait n'importe quoi ! » Ces lignes ne devraient pas nous faire sourire. Elles témoignent d'un temps révolu où la politique de la jeunesse, fondée sous l'empire de l'ordonnance de 1945, voulait comprendre et éduquer avant de punir et d'enfermer. À cette époque, nul n'aurait proposé de confier les jeunes délinquants à l'Armée ou d'aligner le régime pénal des mineurs sur celui des majeurs.

En cherchant à inventorier les motifs de censure c'est-à-dire les tabous cinématographiques de la société française, nous avons donc trouvé ses jeunes. Cela tient, bien évidemment, à un protocole de recherche centré sur les interdictions aux mineurs sur lesquelles nous allons revenir, mais, plus globalement, au fait que l'histoire de la censure cinématographique est intrinsèquement liée à la question de la jeunesse. Pourtant, à la Libération, les censeurs ne prononcent que très peu d'interdictions aux mineurs et le ministre finit par tancer Georges Huisman qui proclame la vacuité de cette disposition. C'est justement un désaccord au sujet d'un seuil d'âge qui donne à Pierre-Henri Teitgen l'occasion de se débarrasser de ce président et l'affaire porte d'ailleurs sur un film, *Plus de vacances pour le bon Dieu*, qui met en scène des larcins juvéniles. De fait, la plupart des affaires de censure de la période touchent, de près ou de loin, à des représentations de la jeunesse. C'est évidemment le cas d'*Avant le déluge* qui instruit le procès d'adolescents meurtriers mais surtout de leurs parents, des *Enfants de l'amour* qui traite des filles mères, mais encore du *Diable au corps*, de *Ils étaient cinq*, du *Blé en herbe* et de *La neige était sale* dont les héros scandaleux se caractérisent par leur jeunesse. Même les affrontements relatifs à la parité acquise en 1945 et vite remise en

1. Geneviève Letondot, examen en sous-commission du film *Un officier de police sans importance* de Jean Lariaga, 28 décembre 1972.

cause renvoient, en fait, à la question de la moralisation de la jeunesse. L'offensive Teitgen de 1950 consiste, certes, à minoriser les professionnels mais aussi à assurer une plus grande prise en compte de la question juvénile grâce à l'intégration de l'UNAF et du ministère de la Justice dans la commission. Pensée par le MRP en 1949, donc en même temps que la loi sur la presse enfantine, cette initiative ouvre une décennie au cours de laquelle la jeunesse, délinquante ou non, ne cesse de préoccuper les pouvoirs publics.

C'est en 1956 que cette problématique prend toute sa dimension. Si le millésime correspond à un étiage du rendement censorial avec seulement 3 % d'œuvres censurées, il voit naître une première offensive parlementaire sur le thème de la moralisation du cinéma. Depuis quelques années, il était banal dans l'hémicycle d'entendre tonner l'abbé Gau¹ contre la dépravation cinématographique mais ce sont, cette fois, les communistes qui proposent à l'Assemblée d'abolir la censure réputée inapte, par son laxisme, à protéger la jeunesse car « les partisans de la censure ne s'en prennent pas au cinéma immoral jugé bon et licite, mais au cinéma qui pose des problèmes d'ordre social aux spectateurs et qui les amène à réfléchir² ». Or, cette année 1956 est aussi celle d'un regain de transgression amorcé par les sorties de *La Fureur de vivre* et de *Et Dieu créa la femme*, soit deux représentations également subversives de la jeunesse contemporaine.

Mais la véritable offensive anticinématographique date de 1959. Dès le mois de janvier, il est demandé aux préfets d'interdire les salles de spectacle, notamment les cinémas, aux moins de 18 ans lorsque ces lieux se révèlent « de nature à exercer une influence nocive sur la santé ou la moralité de la jeunesse³ ». La sortie des trois brûlots cinématographiques de l'année (*La Jument verte*, *Les Liaisons dangereuses*, *J'irai cracher sur vos tombes*) ainsi que la naissance des blousons-noirs ont permis de justifier, par la nécessité de protéger la jeunesse, une réforme globale de la censure. Cette réforme, signée d'Henry de Ségogne mais inspirée des idées de Maurice Herzog et de Robert Touzery, est au fond le fruit d'une lente

1. Les interventions de ce député MRP se font de plus en plus fréquentes entre 1950 et 1955. Voir CAC 20070223/179.

2. « Proposition de loi tendant à supprimer la censure cinématographique », séance du 26 octobre 1956, *JORF*, annexe n° 3065, p. 311-312.

3. Ordonnance 59-28 du 5 janvier 1959, *JORF*, 6 janvier 1959.

maturation de l'opinion. En dix ans, le discours conséquentialiste s'est imposé et la presse corporative a instruit, avec la presse généraliste, le procès de la Nouvelle Vague supposée corrompre la jeunesse. Dans ces conditions, il a suffi à l'exécutif de brandir la vague menace de ne pas reconduire la loi d'aide (le bâton) et d'entretenir l'illusion de censures municipales annihilées par une censure centrale plus sévère (la carotte) pour que la profession rende les armes¹. Mais cela n'a nullement empêché des francs-tireurs de plus en plus nombreux de braver la jurisprudence censoriale.

La preuve que la victoire des réformateurs n'était que d'apparence, c'est l'affaire Rivette qui éclate en 1966 mais dont la genèse remonte à 1962. Cette affaire est emblématique des affaires de censure à plus d'un titre. Comme pour *Clochemerle*, *Bel-Ami*, *Un condé*, ou *Histoire d'A*, le scandale est venu de ce que la mesure de censure a été prise par l'exécutif *malgré* la proposition libérale de la Commission de contrôle. Par ailleurs, cette affaire est représentative de toutes les autres par la manière dont elle a été racontée sur le moment et depuis. Comme dans toutes les bonnes histoires de censure, il y a un ministre imbécile et un auteur candide. Le premier s'adonne à l'excès de zèle tandis que le second est surpris dans sa bonne foi. Heureusement, la gent cinématographique vole à son secours (tandis qu'elle reste indifférente aux déboires de son collègue Bénazéraf). L'examen attentif des pièces du dossier nous a montré que les choses sont, comme toujours, un peu plus compliquées. Il ne fait pas de doute que Georges de Beauregard et Jean-Luc Godard, au moins, ont lucidement pressenti et clairement souhaité l'affrontement. Du reste, le contenu même du film n'est peut-être pas si étranger qu'on l'a dit à l'interdiction prononcée. *La Religieuse*, dans son austérité, est une épure d'une modernité révolutionnaire. Rivette filme Anna Karina comme la Nouvelle Vague filme la jeunesse depuis une décennie, c'est-à-dire de façon subversive. Par son jeu, par les mouvements de son corps, par la façon dont son visage prend la lumière, par sa diction typique de la décennie, Anna Karina est une allégorie de la jeunesse de son temps engoncée dans le car-

1. Au sujet de cette réforme, voir Frédéric Hervé, « Encombrante censure : la place de la Commission de contrôle des films dans l'organigramme de la politique du cinéma (1959-1969) » in Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2014, 288 p.

can normatif des pères. Ceux qui ont voulu l'interdiction du film, après l'avoir visionné, ne l'ont pas si mal regardé. Et sans même parler de ceux-là, il ne peut y avoir d'autre explication à ce qu'une majorité de censeurs ait voté, par trois fois, l'interdiction aux mineurs. Nous retrouvons donc la question de la représentation de la jeunesse à l'occasion de cette acmé de conflictualité.

Les multiples vertus du seuil d'âge

Cette restriction, l'interdiction aux mineurs, qui fait la cohésion de notre échantillon de films, a une histoire riche et complexe qui est en partie liée à la démographie. L'interdiction aux mineurs a été hors de propos pendant tout le premier ^{XX}^e siècle, celui des classes creuses. Instituée par Vichy, confirmée par l'État républicain renaissant en 1945, ce dispositif de contrôle n'est véritablement sorti de son carton qu'au moment où les enfants des classes pleines ont commencé d'entrer dans les salles. Et l'élévation du seuil d'âge de 16 à 18 ans a lieu en 1959, soit très exactement au moment où la génération à protéger, qui était jusqu'ici celle de la guerre d'Algérie, devient celle des baby-boomers. La mesure, d'essence morale et politique, a donc un déterminant démographique. Par ailleurs, le débat de la commission d'enquête sénatoriale de 1917 quant à l'opportunité d'un seuil d'âge cinématographique n'a cessé de résonner dans le siècle. De Georges Huisman à Pierre Juillet, nombreux ont été ceux qui ont dénoncé la publicité que l'interdiction aux mineurs pouvait assurer aux films. Pourtant, dès 1954, l'interdiction aux mineurs est la mesure la plus prononcée par les censeurs. À cette date, elle est perçue par le président Hourticq comme ce qu'elle est censée être, un outil de protection du public juvénile mais, en 1958, un ministre de l'Éducation nationale évoque sa véritable vertu : restreindre la diffusion du film concerné, y compris pour le public adulte, par le fait qu'elle en interdit l'exploitation hors des grandes villes.

Ce qui n'était pas prévu, c'est que le nombre d'exploitants susceptibles – et désireux – d'accueillir les films interdits aux moins de 18 ans dans leurs salles augmente brutalement, à partir de 1967, sous l'effet d'un accroissement de la demande de transgression. Un nouveau protocole baptisé « procédure simplifiée » témoigne du débordement des censeurs.

En octroyant aux films passibles d'un seuil d'âge le statut qu'avaient jusqu'ici les films tous publics, on assimile les premiers aux seconds. Et les seuils d'âge n'émeuvent plus guère les producteurs auxquels il faut de plus en plus fréquemment brandir l'épouvantail de l'interdiction totale pour espérer les voir obtempérer. Après avoir été une mesure de protection des mineurs puis un moyen de restriction de la diffusion auprès des adultes, l'interdiction aux mineurs est devenue une estampille pour divers genres cinématographiques, chaque seuil d'âge étant perçu comme un label de conformité.

Face à l'émoussement de leur arme favorite – l'interdiction aux mineurs – les censeurs et les pouvoirs publics ont cherché la parade. La tentative la plus originale a sans doute été celle de Jacques Duhamel tendant à restreindre fortement le recours à l'interdiction totale en recourant à l'avertissement. Mais ce projet a échoué sur une majorité parlementaire rétive aux audaces de la Nouvelle société, sur la crainte des censeurs d'avoir à rédiger des avertissements « ridicules... ou ridiculisés¹ » et sur une réalité censoriale têtue : privée d'interdiction totale, la censure est nue car elle ne sait plus contraindre les producteurs au repentir. Cette réalité explique aussi l'incompréhension réciproque de la commission Soudet et du ministre Michel Guy. Du reste, cette incompréhension peut aussi être lue comme un affrontement politique entre partisans et adversaires du libéralisme « avancé ». Chez Valéry Giscard d'Estaing et son ministre, la volonté d'en finir avec la censure avait pour fondement une foi inébranlable dans le libéralisme tant politique qu'économique. Ce que les députés de leur majorité leur ont fait payer, au fond, c'est de n'avoir pas compris assez vite que l'un pouvait percuter l'autre. En effet, après avoir été le fait de francs-tireurs et d'inconscients, après avoir constitué une marque de défiance à l'ordre établi, la transgression cinématographique est finalement devenue le fonds de commerce des « marchands du temple² ». Et la vindicte d'un Michel Guy ixant *Emmanuelle II* ou celle d'un Yves Rousset-Rouard l'accusant, ainsi que le président de la

1. Robert Touzery, note à Jacques Rigaux, 19 mars 1971, F41/2373.

2. L'expression est de Costa Gavras incitant Pierre Viot, directeur général du CNC, à pénaliser fiscalement les pornographes qui occupaient tous les écrans. Cité par Pierre Viot, « Pierre Viot, entretien accordé au Comité d'histoire du ministère de la Culture », 20 juin 1995. Propos recueillis par Michèle Dardy-Cretin et reproduits avec son aimable autorisation.

République, de « palinodie¹ », relève bien d'une querelle de ménage au sein de la famille libérale.

Entre 1967 et 1975, 34 % des films sont affublés d'un seuil d'âge mais, dans le même temps, la protection de la jeunesse n'apparaît plus comme l'alpha et l'oméga de tout discours relatif au cinéma. Les jeunes sont même les grands absents des débats de cette période obsidionale. Ils constituent pourtant l'essentiel du public des salles obscures mais leur « démoralisation » potentielle par le cinéma n'empêche plus leurs aînés de dormir. Peut-être sont-ils devenus des spectateurs comme les autres en même temps que la majorité civique a fini par rejoindre la majorité pénale et cinématographique ? À moins que l'origine de cette décrispation discursive ne trouve son origine dans l'affaiblissement de la natalité, patent depuis le début de la décennie. Et la relégation territoriale des zonards, descendants des blousons-noirs, contribue sans doute, pour un temps, à l'atténuation du « péril jeune ». Toujours est-il que c'est « la collectivité nationale² » et non la jeunesse que Pierre Soudet dit menacée lorsqu'il implore les pouvoirs publics de se garder d'une libéralisation totale du contrôle cinématographique.

Une sorte de paria

Ce livre avait pour but d'éclairer une série de dix-huit représentations construites, à l'usage des spectateurs de cinéma des Trente Glorieuses, par les cinéastes mais aussi de mettre en lumière ceux qui ont surveillé, donc coproduit, ces représentations. Dans le cadre d'une société libérale, se prendre d'intérêt pour le personnage du censeur, c'est s'intéresser à une sorte de paria. Le censeur a mauvaise presse. On peut même dire qu'il est détesté. Ce n'est pas nouveau. La figure allégorique qu'André Gil prête à Anastasie incarne parfaitement cette détestation mais celle-ci est attendue de la part d'un caricaturiste du XIX^e siècle³. Il est plus surprenant, donc

1. Yves Rousset-Rouard, *Histoire d'X*, Paris, éditions Lattès, 1976, p. 41.

2. Pierre Soudet, avis de censure de *L'Hippopotamours* de Christian Fuin, 24 septembre 1974.

3. Christian Delporte, « Anastasie : l'imaginaire de la censure dans le dessin satirique contemporain (XIX^e-XX^e siècle) » in Pascal Ory (dir.), *La Censure*, op. cit., p. 89-99.



André Gil, « Madame Anastasie », *L'Éclipse*, n° 299, 19 juillet 1874.

plus significatif, de trouver trace de cette détestation dans l'ordonnance qui instaure le contrôle des films en 1945. De fait, en exposant ses motifs, le législateur de la Libération semble éprouver le besoin de s'excuser : « Le développement rapide de l'industrie cinématographique a fait apparaître, de bonne heure, dans la plupart des pays, la nécessité de subordonner la diffusion publique d'un film à l'obtention d'un visa officiel ayant principalement pour objet d'empêcher des publications contraires au respect des bonnes mœurs ou susceptibles de troubler l'ordre public¹. » Plus récemment, lorsque nous interrogeons Robert Touzery sur son activité à la tête de la commission, celui que d'aucuns ont présenté comme « une

1. Ordonnance du 3 juillet 1945, *JORF*, 4 juillet 1945.

véritable brute¹ » déclare : « Vous savez, de tout ce que j'ai fait dans ma vie, ce n'est pas ce dont je suis le plus fier... Mais à l'époque, je pensais que c'était bien de faire cela²... » Quant au président Soudet, il comparait les membres de sa commission à des « réprouvés³ ».

Cette détestation, visiblement intériorisée par le censeur lui-même, est le fruit du silence censorial. Car elle tient à la façon dont nous sont parvenus tous les scandales, petits et grands, engendrés par la censure. Pendant trente ans, les journalistes puis les anecdoticiens se sont régales d'affaires de censure systématiquement relatées par des producteurs et des réalisateurs. Ceux-ci ont balancé entre deux postures : celle de l'effarement qui est de mise lorsque l'on rend compte d'une restriction dont on vient d'être l'objet et celle de la malice qui convient davantage lorsqu'il s'agit de raconter, *a posteriori*, comment on a berné les gogos de la censure. Dans ces récits, censeurs et ministres sont invariablement des crétins incultes et rétrogrades. Comme nous l'avons vu, certaines anecdotes étaient pourtant trop savoureuses pour être vraies. Mais, si ces récits ont pu exister sans contrepoints, c'est que le censeur se condamne lui-même au silence. Dans la marge des coupures de presse qui ont été glissées dans les dossiers de censure, le président a tracé au crayon un point d'exclamation ou d'interrogation mais jamais il n'a exigé un démenti, un droit de réponse ou un rectificatif. Le silence a été l'arme la plus efficace du censeur pendant la décennie régaliennne puis cette arme s'est retournée contre lui. Comme on ne prête qu'aux riches, on l'a rendu responsable d'interdictions totales qui n'existaient pas (*La Jument verte*), de coupures dont il n'était pas le commanditaire (*Les Contes immoraux*) ou de seuils d'âge qui avaient été ardemment désirés (*Tiens-la bien haute!*), pour s'en tenir à trois exemples seulement. Notre intention n'était certes pas de réhabiliter le censeur mais il n'était pas sans intérêt d'aller voir de l'autre côté de certaines anecdotes, si plaisantes soient-elles.

1. Jean d'Ormesson, entretien téléphonique, 12 février 2003.

2. Robert Touzery, entretien cité.

3. Pierre Soudet, « Quatre ans à la tête de la Commission de contrôle », entretien cité.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

Sources

Au Centre national du cinéma (CNC)

Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC), dossiers de la Commission de classification des œuvres cinématographiques, Paris, 1945-...

Centre national de la cinématographie, *Bulletin d'information*, n° 1-156, Paris, CNC, 1947-1975.

Au Centre des archives contemporaines (CAC)

Versement 19760009, art 1193, 1201, 1436 à 1461

Versement 19820061, art 1 à 55 à 65

Versement 19840297, art 5

Versement 19860074, art 5

Versement 19870373, art 22 à 29

Versement 19910300, art 33 – 34

Versement 20070223, art. 85, 112, 113 et 179

Versement 20080010, art 2 à 7, 28, 30 à 35

Au Centre d'accueil et de recherche des Archives nationales / CARAN

Série F⁴¹, art 2371 à 2375

Série F⁴², art 123, 131 et 132

Bibliographie

La censure

Jean BANCAL, *La censure cinématographique, son histoire, son but, son fonctionnement*, éditions José Corti, Paris, 1934, 282 p.

Jacques DE BARONCELLI, « Les censures cinématographiques » in *Le Monde*, sept volets du 18 au 25 août 1955.

André BAZIN, « Les films meurent aussi » in *France-Observateur*, n° 349 du 17 janvier 1957.

Christophe BIER, *Censure-moi ! Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit frappeur, 2000, 201 p.

Olivier CAÏRA, *Hollywood face à la censure, Discipline industrielle et innovation cinématographique, 1915-2004*, CNRS éditions, Paris, 2005, 286 p.

Guy CAVAGNAC, « Sexe politique et religion : la censure au cinéma » in *Les interdits de l'image*, Actes du 2^e colloque international Icône-image, Musées d'Auxerre, 7-9 juillet 2005, Obsidiane, Les Trois P, 2006, 159 p.

Sophie DE CLOSETS, « La Commission de contrôle des œuvres cinématographiques face aux longs-métrages français de fiction de 1956 à 1960 », maîtrise, Paris I, 1999.

Francis COURTADE, *Les malédictions du cinéma français : une histoire du cinéma français parlant, 1928-1978*, Paris, A. Moreau, 1978, 410 p.

Thierry CRÉPIN, *Haro sur le gangster ! La moralisation de la presse enfantine (1934-1954)*, Paris, CNRS, 2001, 493 p.

Sébastien DENIS, « Métaphores cinématographiques en situation coloniale. Le cas de la censure française en Algérie (1945-1962) », 1895. [En ligne], 48 | 2006, mis en ligne le 1^{er} février 2009, consulté le 3 novembre 2009. URL : <http://1895.revues.org/338>

Jean-Luc DOUIN, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998, 470 p.

- Maxime DURY, *La censure : la prédication silencieuse*, Paris, Publisud, 1995, 325 p.
- Maxime DURY, « Du droit à la métaphore : sur l'intérêt de la définition juridique de la censure. » in Pascal Ory, *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, Complexe, 1997, p. 13-24.
- Jeanne FAVRET-SAADA, « L'affaire Rivette, une dispute de ménage » in *Cinéma, rites et mythes contemporains*, n° 16, École pratique des hautes études, 1993.
- Béatrice FLEURY-VILATTE (dir.), *L'image empêchée. Du côté de la censure*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », n° 11, 1998, 173 p.
- Yves FRÉMONT, Bernard JOUBERT, *Images interdites*, Paris, Syros-Alternative, 1989, 125 p.
- Laurent GARREAU, *Archives secrètes du cinéma français 1945-1975 : Et Dieu créa la censure*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 2009, 352 p.
- Jean-Marie GOULEMOT, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991, 171 p.
- Frédéric HERVÉ, *La censure du cinéma en France à la Libération*, lauréat du prix « Historien de demain », Paris, ADHE, 2001, 256 p.
- Frédéric HERVÉ, « La Commission de contrôle et les nouveaux auteurs » in Frédérique Bredin, Laurent Bismuth, Éric Le Roy (dir.), *58-68 retour sur une génération : vers un nouveau cinéma français*, Paris, CNC, 2013, 455 p.
- Frédéric HERVÉ, « Un couple épatant : l'auteur de la Nouvelle Vague et le censeur du cinéma », *Le Temps des médias*, n° 19, numéro thématique « Amour toujours. Du cantique des cantiques à Meetic », automne 2012.
- Frédéric HERVÉ, « Un Éros de Celluloïd : l'érotisation cinématographique de Paris (1945-1975) », *Genre, sexualité & société* [en ligne], numéro thématique « Paris, ville de l'amour et du sexe, du XVIII^e siècle à l'aube des années 1980 », n° 10, automne 2013.
- Frédéric HERVÉ, « Encombrante censure : la place de la Commission de contrôle des films dans l'organigramme de la politique du cinéma (1959-1969) » in Dimitri Vezyroglou (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2014, 288 p.

Frédéric HERVÉ, « Anastasie, fille aînée de l'Église et de l'État ? Censure étatique et cotation catholique des films en France (1945-1966) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 122, avril-juin 2014.

Jean-Pierre JEANCOLAS, « Cinéma, censure, contrôle, classement » in Pascal Ory, *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, éditions Complexe, 1997, p. 213-221.

Laurent JULLIER, *Interdit aux moins de 18 ans : morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, A. Colin, 2008, 253 p.

Odile KRAKOVITCH, *Hugo censuré : la liberté au théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Calman-Lévy, 1985, 308 p.

Natacha LAURENT, *L'œil du Kremlin, Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Paris, Privat, 2000, 288 p.

Partick LEBOUTTE, *Le cinéma meurtri : un siècle de censure à l'écran*, Association des cinémas de l'Ouest pour la recherche, Rennes, 1995, 44 p.

Philippe-Jean MAAREK, *La censure cinématographique*, Paris, Litec, 1982, 165 p.

Laurent MARTIN (dir.), *Censures, d'hier à aujourd'hui : Histoires des censures dans le monde, du XVIII^e siècle à nos jours*, colloque organisé par Science Po, Paris 1, Paris 2, Paris 8, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 6-7-8 février 2014. Actes à paraître.

Constantin MATTHÉOS, *La protection de la jeunesse par la censure cinématographique en France et à l'étranger*, Paris, Librairie R. Pichon et R. Durand-Auzias, 1966, 159 p.

Henri MICHARD, « Contrôle cinématographique et protection des jeunes », *Communication* n° 9, Paris, École pratique des hautes études, 1967.

Albert MONTAGNE, *Histoire juridique des interdictions cinématographiques en France (1909-2001)*, L'Harmattan, « Champs visuels », Paris, 2007, 260 p.

Albert MONTAGNE, « Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdictions français en 1899 et 1909 », *Criminocorpus, revue hypermédia* [en ligne], Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures, mis en ligne le 1^{er} janvier 2007, consulté le 21 juillet 2009. URL : <http://criminocorpus.revues.org/207>

Raphaël MULLER (dir.) et Thomas WIEDER (dir.), *Cinéma et régimes autoritaires au XX^e siècle : Écrans sous influence*, Paris, PUF, 2008, 213 p.

- Marcel NUSSY, *Le cinématographe et la censure*, thèse, université de Montpellier, 1929, 158 p.
- Pascal ORY, *La censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*, éditions Complexe, 1997, 357 p.
- Pascal ORY, « Mickey go home ! La désaméricanisation de la bande dessinée », *Vingtième siècle*, octobre-décembre 1984, p. 77-88.
- René PAULIN, « La censure cinématographique », thèse de doctorat, Paris, université Paris I, 1983, 230 p.
- Léopold SCHLOSBERG, *Les censures cinématographiques*, Paris, éditions Union rationaliste, 1955, 99 p.
- Lionel TRELIS, « La censure cinématographique en France », mémoire de sciences politiques, IEP Lyon, juin 2001.
- Marc VERNET, « Si Orphée se retourne, M^{me} Dupont lui sourira », *Cinémathèque*, n° 1, 1992, p. 92-105.
- Alain WEBER, *Ces films que nous ne verrons jamais*, Paris, éditions l'Harmattan, 1995, 302 p.

De ou à propos des acteurs de ce livre

- Antoine DE BAECQUE et Serge TOUBIANA, *François Truffaut*, Paris, Gallimard, 2001, 876 p.
- Antoine DE BAECQUE, *Godard, biographie*, Paris, Grasset, 2010, 935 p.
- Chantal DE BEAUREGARD, *Georges de Beauregard : premier sourire de Belmondo, dernier de Bardot*, Nîmes, C. Lacour, 1991, 261 p.
- Ingmar BERGMAN, *Images*, traduit par C. Burjstrom et L. Albertini, Gallimard, 1992, 407 p.
- Yvon BODIN, Jean PIHAN, *Dans un peuple de serviteurs, à quoi sert la religieuse ?*, Paris, éditions Fleurus, 1968, 120 p.
- Marcel CARNÉ, *Ma vie à belles dents : mémoires*, Paris, L'Archipel, 1996, 437 p.
- Louis DAQUIN *Le cinéma, notre métier*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1978, 290 p.

Roland DRAGO, Jean IMBERT, Jean TULARD et François MONNIER, *Dictionnaire biographique des membres du Conseil d'État, 1799-2002*, Paris, Fayard, 2004, 987 p.

Hélène FRAPPAT, *Jacques Rivette, secret compris*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001, 255 p.

Georges HUISMAN « Le censeur » in Denis MARION (dir.), *Le cinéma par ceux qui le font*, Fayard, 1949, p. 339-355.

Marcelle HUISMAN, *J'ai un bel avenir derrière moi : une biographie de Georges Huisman*, Paris, éditions du Platane, 1994, 268 p.

JEANDER, « Petite histoire de la censure », *Image et son*, n° 140-141, avril-mai 1961.

Marie LAHY-HOLLEBECQUE, *L'enfant au royaume des images, essai sur le cinéma et les jeunes...*, Paris, L'Union rationaliste, 1956, 190 p.

Henri LASSA, *De l'autre côté de l'écran*, Paris, Denoël, 1975, 172 p.

LIBRE JUSTICE, *La censure cinématographique*, actes du colloque tenu les 18 et 19 octobre 1968 par la Section française de la Commission internationale des juristes, n° 5, 1968.

Herbert MATHÈSE, *José Bézazéraf, la caméra irréductible*, Paris, Clairac éditeurs, 471 p.

Alain PEYREFITTE, *C'était de Gaulle*, tome 1 : *La France redevient la France*, Paris, Fayard, 1994, 598 p., tome 2 : *La France reprend sa place dans le monde*, Paris, Fayard, 1997, 652 p., tome 3 : *Tout le monde a besoin d'une France qui marche*, Paris, Fayard, 2000, 680 p.

Jean PIHAN, *Merci pour le passé*, éditions Fleurus, Paris, 1985, p. 182.

Georges POMPIDOU, *Pour rétablir une vérité*, Paris, Flammarion, 1982, 296 p.

Yves ROUMAJON, *Enfants perdus, enfants punis. Histoire de la jeunesse délinquante en France : Huit siècles de controverses*, Paris, Robert Laffont, 1989.

Yves ROUSSET-ROUARD, *Un désir de liberté*, Paris, A. Michel, 1997, 203 p.

Yves ROUSSET-ROUARD, *Histoire d'X*, Paris, J.-C. Lattès, 1976, 180 p.

Yves ROUSSET-ROUARD, *Profession, producteur*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, 254 p.

Joseph ROVAN, *Une idée neuve : la démocratie*, Paris, Seuil, 1961, 210 p.

Pierre SOUDET, « Nécessité et limite du contrôle cinématographique », *Études et documents du Conseil d'État*, n° 30, 1978-1979.

Pierre SOUDET, « Quatre ans à la tête de la Commission de contrôle », entretien, *Le Film français*, n° 1607, 9 janvier 1976.

Jean-François THÉRY, *Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la censure cinématographique*, éditions du Cerf, 1990, 250 p.

Histoire du cinéma

Henri AGEL, Jean-Pierre BARROT, André BAZIN, *Sept ans de cinéma français*, Paris, éditions du Cerf, 1953, 151 p.

Fabrice D'ALMEIDA, Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France : de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010, 510 p.

Antoine DE BAECQUE, *Histoire d'une revue : les Cahiers du cinéma*, t 1 : *À l'assaut du cinéma (1951-1959)*, t 2 : *Cinéma, tours, détours (1959-1981)*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, 1991, 316 et 382 p.

Antoine DE BAECQUE (dir.), Christian DELAGE (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Paris, éditions Complexe, IHTP, CNRS, 1998, 223 p.

Antoine DE BAECQUE, *La Nouvelle vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, 160 p.

Olivier BARROT, *L'Écran français, histoire d'un journal et d'une époque 1943-1953*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1979, 382 p.

Pierre-Jean BENGHOZI, *Le cinéma, entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989, 204 p.

Pierre-Jean BENGHOZI (dir.), Christian DELAGE (dir.), *Une histoire économique du cinéma français. Regards croisés franco-américains*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 1997, 364 p.

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT et Geneviève SELLIER, *La fiction éclatée : petits et grands écrans français et francophones*, actes du 4^e colloque de l'AFECCAV du 6 au 8 juillet 2004 à Lyon, t 1 : *Études socioculturelles*, t 2 : *De l'esthétique à l'économie*, L'Harmattan/INA, 2007, 393 p.

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le cinéma sous l'Occupation : le monde du cinéma français de 1940 à 1946*, Paris, O. Orban, 1989, 464 p.

Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, « 1945 : la renaissance du cinéma français ? » in Christiane FRANK, *La France de 1945 : résistances, retours, renaissances*, actes du colloque de Caen (17-19 mai 1995), Paris, Presses universitaires de Caen, 1996, 394 p.

Maurice BESSY, Raymond CHIRAT, André BERNARD, *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films*, 7 tomes, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1994.

René BONNELL, *Le cinéma exploité*, Paris, Seuil, 1978, 382 p.

Roger BOUSSINOT, *L'encyclopédie du cinéma*, 2 tomes, Paris, Bordas, 1995 (1^{re} éd. : 1960).

Michel CIMENT (dir.), Jacques ZIMMER (dir.), *La critique de cinéma en France*, Paris, Ramsay, 1997, 427 p.

Yann DARÉ, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, éditions La Découverte, 2000, 120 p.

Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1994, 592 p.

Christian DELAGE, Vincent GUIGUENO, *L'historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, 362 p.

Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI, *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, PUF, 2010, 928 p.

David FAROULT, Gérard LEBLANC, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*, Paris, éditions Syllepse, 1998, 85 p.

Jean-Michel FRODON, *L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Flammarion, 1995, 921 p.

François GARÇON, *De Blum à Pétain, cinéma et société française, 1936-1944*, Paris, éditions du Cerf, 1984, 235 p.

Catherine GASTON-MATHÉ, *La société française au miroir de son cinéma : de la débâcle à la décolonisation*, Paris, Corlet, 1996, 368 p.

Patricia HUBERT-LACOMBE, *Le cinéma français dans la guerre froide 1946-1956*, L'Harmattan, Paris, 1996, 206 p.

- Jean-Pierre JEANCOLAS, *Le cinéma des Français. La V^e République : 1958-1978*, Paris, Stock, 1979, 477 p.
- Jean-Pierre JEANCOLAS, *Histoire du cinéma français*, Nathan université, 1995, 128 p.
- Laurent JULLIER, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 432 p.
- Ado KYROU, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Le Terrain vague, 1952, 286 p.
- Paul LEGLISE *Histoire de la politique du cinéma français*, t. 2 : *Le cinéma entre deux républiques : 1940-1946*, Paris, Filméditions, 1977, 224 p.
- Paul LEGLISE, *Histoire de la politique du cinéma français*, t 1 : *Le cinéma et la III^e République*, Paris, Filméditions, 1970, 327 p.
- Sylvie LINDEPERG, *Clio de 5 à 7. Les archives filmées de la Libération : archives du futur*, Paris, CNRS éditions, 2000, 318 p.
- Philippe J. MAAREK, *De mai 68... aux films X. Cinéma politique et société*, Paris, éditions Dujarric, 1979, 143 p.
- Michel MARIE, *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris*, Paris, Armand Colin, 2006, 283 p.
- Michel MARIE, *Le Mépris de Jean-Luc Godard*, Paris, Nathan, 1990, 127 p.
- Michel MARIE, *La Nouvelle Vague : une école artistique*, Paris, A. Colin, 2009, 126 p.
- Jean-Loup PASSEK (dir.), *D'un cinéma l'autre. Notes sur le cinéma français des années 50*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988, 127 p.
- René PRÉDAL, Michel MARIE, *50 ans de cinéma français : 1945-1995*, Paris, A. Colin, 2005, 1006 p.
- Georges SADOUL, *Dictionnaire des cinéastes*, nouvelle édition revue et augmentée par E. Breton, Paris, Seuil, 1990, 347 p.
- Georges SADOUL, *Le cinéma français, 1890-1962*, Paris, Flammarion, 1962, 293 p.
- Geneviève SELIER, *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS, 2005, 217 p.

Jacques SICLIER, *Le cinéma français*, t.1 : *De la Bataille du rail à la Chinoise (1945-1968)*, t.2 : *De Baisers volés à Cyrano de Bergerac (1968-1990)*, Paris, Ramsay, 1990, 296 et 309 p.

Olivier THÉVENIN, *La SRF et la Quinzaine des réalisateurs – 1968 à 2008 : une construction d'identités collectives*, Montreuil, Aux lieux d'être, 2008, 262 p.

Jean TULARD, *Dictionnaire du cinéma*, 3 tomes, Paris, Laffont, 1982.

Dimitri VEZYROGLOU (dir.), *Le cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, La Documentation française, 2014, 288 p.

Amos VOGEL, *Le cinéma, art subversif*, traduit de l'américain par Claude Frégnaç, Paris, éditions Buchet-Chastel, 1977, 331 p.

Genres et thèmes cinématographiques

Patrick BAUDRY, *La pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997, 217 p.

Alain BERGALA, Jacques DENIEL, Patrick LEBOUTTE (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Paris, Yellow Now, 1991, 457 p.

Martine BOYER, *L'écran de l'amour. Cinéma, érotisme et pornographie 1960-1980*, Plon, 1990, 185 p.

Noël BURCH, Geneviève SELIER, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, Nathan université, 1996, 399 p.

Michel CIMENT, *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1992, 192 p.

Baptiste COULMONT, « L'affaire Olesniak », *Genre, sexualité & société* [en ligne], n° 2, automne 2009, mis en ligne le 11 décembre 2009, Consulté le 19 novembre 2010. URL : <http://gss.revues.org/index1189.html>

Tony CRAWLEY, François JOUFFA, *Entre deux censures. Le cinéma érotique de 1973 à 1976*, Paris, Ramsay, 1989, 267 p.

Yannick DEHÉE, *Mythologies politiques du cinéma français, 1960-2000*, Paris, PUF, 2000, 304 p.

Anne DELABRE, Didier ROTH-BETTONI, *Le cinéma français et l'homosexualité*, Paris, Danger public, 2009, 301 p.

- Sébastien DENIS, *Le cinéma et la guerre d'Algérie, la propagande à l'écran (1945-1962)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2009, 479 p.
- Mathieu DUBOST, *La tentation pornographique, réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, 2006, 141 p.
- Jean-Michel FRODON (dir.), *Le cinéma et la Shoah : un art à l'épreuve de la tragédie du XX^e siècle*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, 408 p.
- Alain GAMI, « Une histoire de l'éducation sexuelle en France : une médicalisation progressive de la sexualité (1945-1980) » *Sexologies*, vol. 16, t. 3, juillet-septembre 2007, p. 219-229.
- Sébastien LE PAJOLEC, « Le cinéma des blousons noirs » in Marwann Mohammed, Laurent Mucchielli (dir.), *Les bandes de jeunes, des « blousons noirs » à nos jours*, Paris, La Découverte, 2007, p. 61-81.
- Sébastien LE PAJOLEC, « Le cinéma et les yéyés : un rendez-vous manqué ? » in Ludivine Bantigny, Ivan Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige, histoire des jeunes en France (XIX-XX^e siècles)*, Paris, PUF, 2009, p. 183-198.
- Sébastien LE PAJOLEC, « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses » in Véronique Blanchard, Régis Revenin, Jean-Jacques Yvorel (dir.), *Les jeunes et la sexualité*, Paris, Autrement, 2010, p. 129-143.
- Sébastien LE PAJOLEC et Myriam TSIKOUNAS, « La jeunesse irrégulière sur grand écran : un demi-siècle d'images », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »* [en ligne], n° 4, 2002.
- Sylvie LINDEPERG, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris, CNRS éditions, 1997, 443 p.
- Sylvie LINDEPERG, « *Nuit et brouillard* » : un film dans l'histoire, Paris, Odile Jacob, 2007, 288 p.
- Laurent MARTIN, « Jalons pour une histoire culturelle de la pornographie en Occident », *Le Temps des médias*, n° 1, 2003, p. 10-30.
- Raphaëlle MOINE, *Le cinéma français face aux genres*, actes du colloque du 2-4 juin 2004, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2005, 319 p.
- Raphaëlle MOINE, Brigitte ROLLET, Geneviève SELLIER, *Policiers et criminels : un genre populaire européen sur grand et petit écrans*, actes de la 5^e session

- du Popular European cinema, Paris, université Paris X-Nanterre et Centre Wallonie-Bruxelles, 25-27 juin 2007, Paris, L'Harmattan, 2009, 323 p.
- Albert MONTAGNE, « Crimes, faits divers, cinématographe et premiers interdits français en 1899 et 1909 », *Criminocorpus, revue hypermédia* [en ligne], « Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures », mis en ligne le 1^{er} janvier 2007. <http://criminocorpus.revues.org/207>
- Pascal ORY, « La guerre d'Algérie fait écran » in Jean-Pierre RIOUX (dir.), *La guerre d'Algérie et les Français*, colloque de l'IHTP, Paris, Fayard, 1990, p. 572-581.
- Pascal ORY, « De Gaulle personnage : la figure du Général dans la fiction » in *De Gaulle en son siècle*, t. 7 : *De Gaulle et la culture*, Paris, La Documentation française, 1992, 329 p.
- Olivier PHILIPPE, *La représentation de la police dans le cinéma français (1965-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1999, 480 p.
- Vincent PINEL, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006, 239 p.
- Fabrice PRADAS, *CinéGay : Un siècle d'homosexualité sur grand écran*, Paris, Publibook, 2005, 424 p.
- Antoine RAKOVSKY (dir.), Daniel CERCEAU (dir.), « Les dessous du cinéma porno », *CinémAction*, n° 59, 1991.
- Marc RENNEVILLE, « Quand la folie meurtrière fait son cinéma : de Nosferatu au tueur sans visage », *Criminocorpus, revue hypermédia* [en ligne], « Crimes et criminels au cinéma, 1. Thèmes et figures », mis en ligne le 1^{er} janvier 2007, consulté le 2 avril 2011. URL : <http://criminocorpus.revues.org/219>
- Geneviève SELLIER, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio*, n° 10-1999, « Femmes travesties : un "mauvais" genre » [en ligne], mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 12 novembre 2008. URL : <http://clio.revues.org/index265.html>
- Daniel SERCEAU (dir.), *Érotisme et cinéma : thèmes et variations*, Paris, éditions Atlas/Lherminier, 1986, 192 p.
- Jean-François STASZAK, « Danse exotique, danse érotique. Mises en perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIII^e-XXI^e siècle) », *Annales de Géographie*, mai-juin 2008.

Laurent VÉRAY, *La Grande Guerre au cinéma. De la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay Cinéma, 2008, 238 p.

Laurent VÉRAY, « J'accuse, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé et à l'air du temps », 1895, n° 21, 1995, p. 93-123.

Laurent VÉRAY, « Abel Gance, cinéaste à l'œuvre cicatricielle », 1895 [en ligne], n° 31, 2000, mis en ligne le 6 mars 2006, consulté le 24 janvier 2011. URL: <http://1895.revues.org/54>

Laurent VÉRAY, "Le cinéma américain constitue-t-il une menace pour l'identité nationale française? Le cas exemplaires des Sentiers de la gloire (1957) de Stanley Kubrick", in Martin Barnier et Raphaëlle Moine (dir.), *France-Hollywood. Echanges cinématographiques et identités nationales*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 175-201.

Christian ZIMMER, *Cinéma et politique*, Paris, Seghers, 1974, 371 p.

Jacques ZIMMER (dir.), *Le cinéma X*, Paris, La Musardine, 2002, 443 p.

Jacques ZIMMER, *Sade et le cinéma*, Paris, La Musardine, 2010, 238 p.

Les jeunes et la jeunesse

Ludivine BANTIGNY (dir.) et Ivan JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige : histoire des jeunes en France, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, 307 p.

Ludivine BANTIGNY, *Le plus bel âge? Jeunes et jeunesse en France de l'aube des Trente Glorieuses à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, 498 p.

Pierre BOURDIEU, « La "jeunesse" n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métaillé, *Les jeunes et le premier emploi*, Paris, Association des âges, 1978, p. 520-530.

Douglas COUPLAND, *Génération X: roman*, trad. de l'anglais par Léon Mercadet, Paris, R. Laffont, 1993, 233 p.

Jean DUVIGNAUD (dir.), *La planète des jeunes. Enquête du Laboratoire d'anthropologie sociale et de sociologie de la connaissance*, Paris, Stock, 1975, 348 p.

Françoise GIROUD, *La Nouvelle Vague*, Paris, Gallimard, 1958, 344 p.

André GLUCKSMANN, « Rapport sur la recherche concernant les effets sur la jeunesse des scènes de violence au cinéma et à la télévision », *Communication*, n° 7, 1966, p. 74-119.

Laurent JALABERT, « Aux origines de la génération 1968 : les étudiants français et la guerre du Vietnam », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 55, juillet-septembre 1997.

Jean JOUSSELIN, *Jeunesse, fait social méconnu : la place des jeunes dans la civilisation française d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1959, 191 p.

Giovani LEVI (dir.) et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, t. 2 : *L'époque contemporaine*, traduit de l'italien, Paris, Seuil, 1996, 379 et 407 p.

Janine MOSSUZ-LAVAU, *Les lois de l'amour. Les politiques de la sexualité en France (1950-2002)*, Paris, Payot et Rivages, 2002, 501 p.

Odette PHILIPPON, *La jeunesse coupable vous accuse, les causes familiales et sociales de la délinquance juvénile, enquête mondiale*, Paris, Librairie du recueil Sirey, 1950, 278 p.

Alfred SAUVY, *La montée des jeunes*, Paris, Calman-Lévy, 1959, 250 p.

Jean-François SIRINELLI, *Les baby-boomers, une génération, 1945-1969*, Fayard, 2003, 324 p.

William STRAUSS et Neil HOWE, *Generations: the history of America's future, 1584 to 2069*, New York, William Morrow and Company, 1991, 538 p.

Sites

<http://calenda.revues.org>

<http://catalogue.bnf.fr>

<http://cineressources.bifi.fr>

<http://www.assemblee-nationale.fr>

<http://www.cineclubdecaen.com>

<http://www.imdb.com>

<http://www.legifrance.gouv.fr>

INDEX DES FILMS

9 mai – 9 juin 1968 64
400 coups (Les) 162, 343, 362

A

Abattoir humain (L') 191
Abd el Ghoul, le loup garou 190, 242
A bigger splash 430, 505
À bout de souffle 151, 313, 525
Absences répétées 428
Acrobate (L') 486
Adélaïde 316, 388
Adolescents (Les) 359
Alerte à toutes les polices 181
Allégorie 492
Amants (Les) 180, 227, 323, 460, 502
Amitiés particulières (Les) 370
Amour, c'est mon métier (L') 397
Amour qui tue (L') 393
Amours interdites 333
Amour trouble, la mort trouble (L') 273, 278
Anges sauvages (Les) 346
Angleterre nue 212, 256
Anna et les loups 385
Annonce faite au mari (L') 480
Anthologie des scènes interdites des films érotiques et

pornographiques de José Bénazéraf 484
Aqua sex 441
Arrière-train sifflera trois fois (L') 479
Assassin frappe à l'aube (L') 260
Assis à sa droite 125
Attaque de la malle poste (L') 212
Aubergine est farcie (L') 211
Au diable la vertu 290, 354
Avant le déluge 102, 136, 344, 354, 359, 508
Avortement clandestin 389

B

Bagnard (Le) 253
Baiseuses (Les) 487
Bal des vampires (Le) 236
Bande à Bonnot (La) 69, 72
Barbarella 453
Bataille d'Alger (La) 101
Beau Serge (Le) 112
Bel ami 223, 500, 510
Bel-Ami 41, 75, 90, 116
Belle de jour 407, 413, 502
Belle équipe (La) 114
Bertha Boxcar 122
Biches (Les) 421, 429, 505
Big boss 202

Blé en herbe (Le) 353, 508
 Bob le Flambeur 157
 Boîte à chat (La) 181
 Bon, la brute et le truand (Le) 197
 Bonnes femmes (Les) 185, 207, 502
 Bonne tisane (La) 147, 190, 424
 Bonnie and Clyde 71, 172, 504
 Bonzesse (La) 409, 469
 Born to win 264

C

Cage aux folles (La) 434
 Calmos 368
 Cargaison blanche 399
 Caserne en folie (La) 149
 Cavalier Lafleur (Le) 129
 Ce Salaud d'inspecteur Sturling 256
 Ceux qui servent sur mer 124
 Chagrin et la pitié (Le) 82
 Chair de l'orchidée (La) 191
 Chair en feu (La) 423
 Chair qui brûle (La) 285
 Change pas de main 489
 Charcutier de Mâchonville (Le) 313
 Chassé-croisé sur une lame de rasoir 191
 Chatte sur un doigt brûlant (La) 487
 Chemins de Katmandou (Les) 256
 Chinoise (La) 67, 125
 Chute de Berlin (La) 77, 101, 500
 Cible hurlante (La) 175, 504
 Clochemerle 44, 108, 127, 150, 449, 510
 Cobra (Le) 125, 256
 Collectionneuse (La) 304, 350, 507
 Comtesse perverse (La) 468
 Contes immoraux (Les) 471, 515
 Corbeau (Le) 253, 286
 Corde (La) 417
 Coupe-feu 73

Courageux, le traître, le sans pitié (Le) 190
 Cousins (Les) 342
 Cravache (La) 428
 Cri de terreur 237, 274
 Cris et chuchotements 194
 Cuba si ! 43
 Curée (La) 315

D

Damnés (Les) 320
 Dangers du désir (Les) 392
 Dédée d'Anvers 402, 413
 Delaistre. *Voir* Tilly Jacques (comte de)
 Délivrance 386
 Demi-sels de la perversion (Les) 352
 Demi-sels (Les) 189, 278, 336
 Démons de minuit (Les) 350
 Dents de la mer (Les) 250
 Dernier Tango à Paris 310, 481
 Désarrois de l'élève Törless (Les) 213
 Désert de Pigalle (Le) 212, 397
 Désirella 223, 423
 Des monstres attaquent la ville 102, 248
 Détournement de mineures 113, 140, 400, 479
 Deux enfants qui s'aiment 358
 Deux nigauds contre Frankenstein 240
 Deux ou trois choses que je sais d'elle 64, 100, 406, 502
 Deux sous de violettes 312
 Dévoreuses du sexe (Les) 487
 Diable au corps (Le) 24, 107, 132, 508
 Diaboliques (Les) 236
 Dirty Harry 144, 504
 Divin marquis (Le) 226
 Doigt dans l'œil (Le) 486

Douce violence 223, 348
 Dracula A. D. 72 244
 Dracula contre Frankenstein 242
 Droit du plus fort (Le) 433
 Dupont-Lajoie 123
 Dynamite Jones 191

E

Easy rider 258, 350, 504, 507
 Emmanuelle 219, 368, 385, 471, 504
 Emmanuelle II 474, 480, 512
 En cas de malheur 33, 448
 Enfants de l'amour (Les) 387, 393, 508
 Enfants terribles (Les) 342
 Enfer est à lui (L') 155, 274
 Envahisseurs de l'espace (Les) 250
 Esclave (L') 253
 Espionnes du diable (Les) 218
 Espion noir (L') 81
 Et Dieu créa la femme 24, 32, 376, 442, 448, 451, 509
 Et pour quelques dollars de plus 196, 199
 Et vint le jour des citrons noirs 175
 Exhibition 24, 487
 Exorciste (L') 246
 Exterminateur chinois (L') 202

F

Fahrenheit 451 298
 Fascisme tel qu'il est (Le) 81
 Faut-il tuer Sister George ? 429, 505
 Femme à abattre (La) 156
 Femme infidèle (La) 193
 Femme mariée (La) 50, 224, 369, 378, 408, 452
 Femme nue et Satan (La) 239
 Femmes en cage 140, 149, 216

Fender l'indien 275, 286
 Feu dans la tête (Le) 379
 Feu sacré 73
 Fille de Hambourg (La) 180, 403
 Filles de nuit 398
 Filles du dieu soleil (Les) 439
 Flipper city 313
 Forçats d'honneur 74
 Fosse aux serpents (La) 276, 281
 Foulées triomphantes 73
 Foutez-moi par tous les trous 389
 France délivrée (La) 77, 101, 500
 France Société Anonyme 191, 269, 385, 505
 Fureur de vaincre (La) 202
 Fureur de vivre (La) 336, 362, 509
 Fureur d'un flic (La) 194

G

Galettes de Pont-Aven (Les) 385
 Gang des filles 158
 Gang des tueurs (Le) 192
 Gappa, le descendant de Godzilla 250
 Garçons de la bande (Les) 420
 Garçons (Les) 159, 174, 502
 Gardian (Le) 438, 467
 Gendarme de New York (Le) 135
 Gendarme de Saint-Tropez (Le) 135
 Général Massacre 105
 Gibier de potence 83, 116, 413
 Glissements progressifs du plaisir 274
 Glissements progressifs vers le plaisir 216
 Gorge profonde 494
 Grandes familles (Les) 151
 Gretchen sans uniformes 89
 Griffes d'acier 195
 Guerre des anges (La) 190, 346
 Guerre du pétrole n'aura pas lieu (La) 126

H

Haine pour haine 224
 Hard core story 481
 Hâxan 245
 Heure du loup (L') 274
 Heures brûlantes du plaisir (Les)
 218
 Hippopotamours (L) 493
 Histoire d'A 510
 Histoires d'A 389
 Hitler, connais pas 355
 Homme à l'oreille cassée (L') 107,
 130
 Homme que nous aimons le plus
 (L') 40
 Homme qui a trop parlé (L') 181,
 345
 Homme traqué (L') 136, 192
 Horreurs de Frankenstein (Les) 240,
 244
 Horrible docteur Orloff 241
 Hurler de peur 235
 Hypnose, la folie du massacre 242

I

Ice 71
 Ile aux femmes nues (L') 440
 Il faut battre le chinois quand il est
 chaud 201
 Ils étaient cinq 83, 508
 Ils sont nus 379
 Important c'est d'aimer (L') 311
 Impures (Les) 325, 389, 400, 501
 Inceste (L') 319
 Initiation au bonheur sexuel 459
 Initiatrice (L') 333
 Insectes de feu (Les) 250
 Inspecteur Karaté 181
 Isabelle devant le désir 385

J

J'accuse 130
 Jack l'éventreur 213
 J'ai tué Jesse James 468
 Je suis curieuse 223, 304, 452
 Jeu avec le feu (Le) 89, 216
 J'irai cracher sur vos tombes 116,
 501, 509
 Joe Caligula 151, 164, 172, 420,
 429
 Jo le fou 177, 191
 Jonathan 243, 244
 Jour de la Haine (Le) 198
 Journée nationale contre le racisme,
 (La) 116
 Jours de notre mort (Les) 74
 Juif Süß (Le) 417
 Jules et Jim 296, 351, 369, 506
 Jument verte (La) 117, 302, 509,
 515
 Justine 333, 379, 426

K

Karaté sanglant 218
 Kermesse érotique (La) 456
 Kill 269

L

Lâches vivent d'espoir (Les) 120,
 149
 Larmes amères de Petra von Kant
 (Les) 433
 Lendemain qui chantent (Les) 40
 Lesbiennes (Les) 434, 484
 Levés avant le jour 40
 Lèvres de sang 304
 Liaisons coupables (Les) 458
 Liaisons dangereuses 1960 (Les)
 117, 291, 292, 509
 Liaisons particulières (Les) 423

Libertines (Les) 423
Libres jouissances 334
Lions love 351
Loi du Talion (La) 190
Loups dans la bergerie (Les) 182
Lucia 43
Lucrèce Borgia 114, 438
Lucrèce, fille des Borgia 385
Lumière d'en face (La) 447

M

Macadam cow-boy 414
Macadam oseille 396
Magnum Force 144
Maîtresses du Dr Jekyll (Les) 241
Malédiction des vampires (La) 244
Maman et la Putain (La) 308, 312, 506
Mandingo 122
Manèges 114, 316, 367
Manina, la fille sans voiles 447
Mannequin défiguré (Le) 260
Marat-Sade 226, 284
Marque – Terre contre satellite (La) 248
Masculin Féminin 15, 24, 65, 103, 312, 314, 326, 420
Masculin-Féminin 506, 507
Ma sœur mon amour 332, 420, 452
Mata-Hari 298
Maternité clandestine 392
Mépris (Le) 313, 450, 525
Merci la vie 368
Meurtres sous contrat 134
Milieu du monde (Le) 310
Mise à 495
Miss Pigalle 397
Mister Majestyc 145, 212
Moderato cantabile 296
Monde infâme 213

Monsieur Balbos 486
Monstre (Le) 248
Moranbong, une aventure coréenne 102
More 257, 504
Mort d'un bûcheron (La) 191
Motocyclette (La) 454

N

Nada 126
Navajo Joe 199
Neige était sale (La) 84, 404, 508
Noces de porcelaine (Les) 334
Nudist paradise 441
Nuit des morts vivants (La) 242
Nuit des traqués (La) 344, 404
Nuit du chasseur (La) 181, 236
Nuit et Brouillard 75
Nuits de Tokyo (Les) 439

O

Objectif 500 millions 48
Obsessions charnelles 468
Oiseau au plumage de cristal (L') 237
Olivia 416
On demande un ménage 456
One + one 125, 468
On the game 397
Onze mille verges (Les) 313
Orange mécanique 203, 286
Orgies du docteur Orloff (Les) 241
Ostia 320
Otage du gang (L') 192

P

Pacha (Le) 137, 504
Pain des Jules (Le) 403
Papesse (La) 219, 368, 503

Papillonneses (Les) 497
 Paradis érotiques (Les) 469
 Parfum de la dame en noir (Le) 276
 Paris underground 81
 Parrain (Le) 176
 Pas de pitié pour les nanas. Voir Joe Caligula; Voir Joe Caligula; Voir Joe Caligula
 Pas de printemps pour Marnie 189
 Pas de souris dans le bizness 136, 157, 438
 Patrouille de choc 91, 140, 500
 Paul et Françoise 275
 Peau douce (La) 298, 300
 Pénétrations 481
 Persona 388, 458
 Petit arpent du bon Dieu (Le) 195
 Petit soldat (Le) 66, 95, 133, 295, 326, 500
 Peuple armé 43
 Piège à pédales (Le) 434
 Pierre et Sabine ou l'éveil de la puberté 388
 Pierrot le fou 100, 312, 326, 372
 Pink narcissus 433
 Pipeuses du bois (Les) 222
 Plaisirs de la chair (Les) 440
 Planète des singes (La) 248
 Planque (La) 484
 Playmate 439
 Plus de vacances pour le bon Dieu 79, 149, 189, 336, 508
 Poker d'as pour Django 192
 Pour une poignée de dollars 195, 502
 Prélude à la guerre 74
 Prêtre marié (Le) 63
 Prison de Sainte-Clothaïre (La) 130
 Procès à Staline 44
 Propre de l'homme (Le) 108
 Psychose 190, 193, 237, 286

Q

Q 72
 Quai des Orfèvres 170
 Quatrième sexe (Le) 418, 505
 Queue du scorpion (La) 191
 Qui a peur de Virginia Woolf 304

R

Raffles sur la ville 139, 364, 438
 Rage au poing (La) 346
 Rapports intimes au collège de jeunes filles 470
 Rapport sur la vie sexuelle des épouses 470
 Razzia sur la schnouf 119, 136, 254, 261, 294
 Régates de San Francisco (Les) 352, 404
 Religieuse de Monza (La) 63
 Religieuse (La) 22, 45, 69, 90, 99, 164, 171, 172, 266, 424, 510
 Rempart des Béguines (Le) 435
 Rendez-vous des quais (Le) 37, 90, 116
 Ronde (La) 325
 Rosemary's baby 246
 Rouges et blancs 43
 Rue des bouches peintes (La) 124

S

Salo ou les 120 jours de Sodome 228, 273
 Satan, mon amour 322
 Sauve qui peut la vie 407
 Sauveur (Le) 89
 Scoumoune (La) 175
 Secrets de la mer rouge (Les) 438
 Secteur interdit 396, 504
 Sentiers de la gloire (Les) 131

Septième compagnie (La) 134
 Sergent (Le) 426, 429, 505
 Série noire 182
 Sexe motorisé (Le) 279
 Sexe qui parle (Le) 314, 496
 Sex monster 242
 Sex revolution 368
 Shérif ne pardonne pas (Le) 145,
 181
 Shock corridor 283
 Silence (Le) 21, 24, 224, 318, 322,
 369, 375, 378, 384, 461, 469,
 502
 Skezag 271
 Slips en vadrouille 318
 Soldat bleu (Le) 104
 Solo 71
 Sorcellerie à travers les âges (La) 245
 Soubrette (La) 313, 483
 Souffle au c ur (Le) 322, 505
 Source (La) 185, 380, 381, 385, 502
 Statues meurent aussi (Les) 116
 Suce-moi vampire 304

T

Taking off 261
 Tant qu'il y aura des femmes 397
 Tant qu'il y aura des fesses 397
 Technique d'un meurtre 158
 Temps des vautours (Le) 190
 Terrain vague 345
 Tête contre les murs (La) 279, 286,
 506
 The Chapman report 457
 Tiens-la bien haute ! 340, 515
 Tigre se parfume à la dynamite (Le)
 179
 Tirez sur le pianiste 161
 Torture (La) 217
 Tout va bien 268
 Tragique écrasement (Le) 116

Trans-Europe-Express 215
 Trash 262, 266
 Treizième caprice (Le) 307
 Tricheurs (Les) 342
 Tricheuse (La) 253
 Troisième sexe (Le) 417
 Trône de feu 217
 Tropique du Cancer 482
 Tueurs à gages (Les) 175
 Tu ne tueras point 133

U

Ulysse 458, 469
 Un certain désir 340
 Un chant d'amour 435
 Un château en enfer 468
 Un Condé 141, 510
 Un Dimanche comme les autres 427
 Une Femme est une femme 295,
 296
 Une Incroyable histoire 236, 277
 Une nuit à Saint-Germain-des-Prés
 119, 294
 Une si jolie petite plage 146, 344,
 364
 Univers de nuit 439
 Un Justicier dans la ville 145
 Unman, Wittering et Zigo 149
 Un Officier de police sans
 importance 346, 508
 Un Sacré zizi 480

V

Valseuses (Les) 368
 Vengeur du Karaté (Le) 202
 Vénus en fourrure (La) 226, 273
 Vénus nues 440
 Veuve (La) 484
 Vice et la vertu (Le) 89, 214
 Vice et la Vertu (Le) 503

Vie aventureuse de Jésus (La) 48
 Vie de Jésus (La) 492
 Vie d'un honnête homme (La) 151
 Vierges pour Satana 247
 Vieux fusil (Le) 89, 213
 Viol à l'italienne 379
 Virée superbe (La) 347
 Viridiana 44
 Vive Staline ! 90, 116

Vivre sa vie 405, 407, 413, 502
 Vol au-dessus d'un nid de coucou
 284
 Volets clos 395

Z

Zabriskie point 144
 Zéro de conduite 149

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	7
CONVENTIONS	9
PRÉFACE.....	11
INTRODUCTION.....	15
Un portrait de la jeunesse interdit aux jeunes.....	17
Lamento au fil des générations	23
La matrice : un flux continu de représentations.....	25
Une histoire des Trente Glorieuses.....	30
À la recherche des motifs de censure.....	33

PREMIÈRE PARTIE – LA POLITIQUE

CHAPITRE 1– SUBVERSION.....	39
Guerre froide sur Celluloïd	39
UN ENJEU : LE MODE DE SCRUTIN	42
Anticléricalisme.....	44
La religieuse, le cardinal et le général	45
L'étendue des dégâts	55
Autour de Mai.....	64
CHAPITRE 2 – GUERRES	73
Célébrer en paix.....	74
La guerre vue par les autres.....	77

UN MOMENT : L'OFFENSIVE TEITGEN (1950).....	79
Les pères, les femmes et les enfants	82
De l'Indochine à l'Algérie	90
Les guerres des autres.....	101
CHAPITRE 3 – DIPLOMATIE	107
Le prestige de la France.....	107
UNE RESTRICTION : L'INTERDICTION À L'EXPORTATION	113
Les colonies.....	115
Les amours interethniques.....	119
Les pays alliés ou amis.....	124
CHAPITRE 4 – UNIFORMES	129
Soldats et gendarmes	129
Les policiers, la loi et l'ordre	135
UNE STRATÉGIE : L'EXPERTISE	139
L'Assistance publique.....	146
La dignité des uns et des autres.....	149

DEUXIÈME PARTIE – LA VIOLENCE

CHAPITRE 5 – GANGSTERS.....	155
Les figures du gangster	156
Le milieu	158
Caligula <i>versus</i> Anastasie.....	164
UN ENJEU : LE MATÉRIEL PUBLICITAIRE.....	173
Une certaine bienveillance.....	174
CHAPITRE 6 – MÉFAITS.....	179
Bagarres	179
Les femmes et les enfants d'abord.....	181
UN MOMENT : LA RÉFORME SÉGOGNE (1959-1961)	186
L'art et la manière.....	190
Le western.....	194

Les films d'arts martiaux.....	200
Étrange mécanique.....	203
CHAPITRE 7 – SADISME.....	211
Un supplément de sophistication ?	212
Sadisme, érotisme, sexisme.....	214
« Un mépris total et permanent de la personne humaine »	218
UNE RESTRICTION : LA COUPURE.....	223
De Sade à Sacher-Masoch.....	226
Les derniers critères subsistants.....	228
CHAPITRE 8 – TERREUR.....	235
Suspense et angoisse.....	236
UN PROTOCOLE : LA PROCÉDURE SIMPLIFIÉE	238
Frankenstein & Cie.....	239
Sorcellerie et diableries.....	245
Le bestiaire de l'épouvante	248

TROISIÈME PARTIE – LA SOCIÉTÉ

CHAPITRE 9 – DROGUE.....	253
Établissement de la jurisprudence.....	253
Du doute au désaveu.....	256
Un sursaut sans lendemain.....	261
UN MOMENT : LA TENTATIVE DUHAMEL (1971)	266
De troublants réquisitoires	268
CHAPITRE 10 – PSYCHISME.....	273
Histoires de fous.....	274
La petite fabrique de la folie	276
UN ENJEU : LA JUSTIFICATION DES ACTES DE CENSURE.....	277
Métonymie et procès croisé.....	283

CHAPITRE 11 – MŒURS.....	289
Le couple.....	290
Un « pur amour à trois », pas plus.....	298
UNE STRATÉGIE : LA DOUBLE EXPLOITATION.....	301
De la morale au moral.....	308
Le langage.....	312
CHAPITRE 12 – FAMILLE.....	315
Rivalité.....	315
Connivence.....	316
Inceste.....	318
UN PROTOCOLE : LA PRÉCENSURE.....	325
Entre collatéraux.....	332
CHAPITRE 13 – JEUNESSE.....	335
Larcins, crimes et délits.....	336
UNE RESTRICTION : L'INTERDICTION AUX MINEURS.....	337
Tricheurs, blousons-noirs et zonards.....	342
Paresse, contestation et dépravation.....	348
Coupables parents.....	359

QUATRIÈME PARTIE – LA SEXUALITÉ

CHAPITRE 14 – LES AFFAIRES DE FEMMES.....	367
La garce.....	367
L'épouse.....	369
UNE RESTRICTION : L'INTERDICTION TOTALE.....	376
Le viol.....	379
L'avortement.....	387
L'accouchement.....	392
CHAPITRE 15 – PROSTITUTION.....	395
Les films prétextes.....	395
Les films chrétiens.....	397

La traite des Blanches	400
Les souteneurs	402
UNE STRATÉGIE : LA DÉLOCALISATION	403
Métaphore, névrose et comédie	404
Prostitution masculine	413
 CHAPITRE 16 – HOMOSEXUALITÉ	 415
Le cas d' <i>Olivia</i>	416
Indicible	418
Concurrence	420
UN PROTOCOLE : LE RECRUTEMENT	423
Autonomisation	427
Sexualisation	429
 CHAPITRE 17– ÉROTISME	 437
De la périphérie au centre	438
Bardot sous tous les angles	442
Terminer une révolution	452
Les mots pour le dire	456
Des ébats sans ellipses	459
UN ENJEU : L'EXPERTISE DE LA QUALITÉ	467
« Une récupération par le bas »	471
 CHAPITRE 18 – PORNOGRAPHIE	 477
De quoi parle-t-on, au juste ?	478
Bénazéraf au pilori	483
Un document humain exceptionnel	487
UN MOMENT : LA PARENTHÈSE MICHEL GUY (1974-1975)	493
Une pornographie joyeuse ?	496
 CONCLUSION	 499
La normalisation par les genres	500
La transgression par la banalisation	502
Une parenthèse enchantée ?	503
Une peur omniprésente et pérenne	506

Les multiples vertus du seuil d'âge.....	511
Une sorte de paria.....	513
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE.....	517
Sources	517
Bibliographie.....	518
INDEX DES FILMS.....	531